érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Zoom out »

[s.a.]

Séquences : la revue de cinéma, n° 141-142, 1989, p. 95-125.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/50495ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:34

BATMAN

« Les criminels sont superstitieux et lâches; mon déguisement doit donc semer la terreur dans leur esprit. Je dois être une créature de la nuit, noire, terrible, une chauve-souris. » Ainsi naquit cet étrange personnage des ténèbres, ce pourfendeur du mal: Batman. C'est en ces termes fleuris que l'auteur présentait sa création, il y a cinquante ans. Le personnage est né sous la plume d'un dessinateur de vingt-deux ans, Robert Kane, à qui son éditeur avait demandé de concevoir un émule à Superman. En s'inspirant à la fois de Zorro, de Sherlock Holmes et du héros d'un feuilleton radiophonique, « The Shadow » (auquel Orson Welles a un temps prêté sa voix), il imagina un chevalier de la nuit dur et impitoyable. Le premier récit paru dans le périodique « Detective Comics » daté de mai 1939; c'était une histoire simpliste présentée dans un graphisme primitif et pourtant le succès fut immédiat. Les « comic-books » étaient alors populaires auprès des jeunes qui ne se rassasiaient pas des divers super-héros bondissant dans les pages de ces publications à bon marché: Captain Marvel, Green Lantern, Flash, The Human Torch, etc. À la différence de ses rivaux cependant, Batman ne disposait pas de pouvoirs surnaturels. Comme l'expliquait une courte présentation parue un an après sa première aventure, il était l'alter ego vengeur d'un riche philanthrope, Bruce Wayne, qui avait décidé de lutter contre le crime après voir vu ses parents abattus par un bandit; il s'était dans ce but formé aux méthodes scientifiques de détection et avait parallèlement plié son corps à la poursuite de prouesses athlétiques. Devant le succès populaire immédiat du nouveau héros, les éditeurs entourèrent Kane d'une équipe de concepteurs et de dessinateurs pour favoriser le destin de Batman qui eut droit en moins d'un an à un nouveau magazine portant son nom dans lequel on le flanqua d'un acolyte juvénile surnommé Robin (ou le rouge-gorge) dont le costume aux couleurs éclatantes ne convenait pourtant guère aux équipées nocturnes. Bientôt, on lui inventa des adversaires à sa mesure: Joker, Penguin, Riddler, Two-Face, Catwoman, etc. Le cinéma vint à la rescousse avec un film à épisodes (*Batman*, 1943) destiné aux auditoires de jeunes du samedi après-midi en cette époque prétélévision. C'était là le sort habituel réservé par les producteurs d'Hollywood aux héros de bandes dessinées. Il aurait été impensable en ce temps-là de tabler sur de tels personnages pour une production importante. Un deuxième « serial » vit le jour en 1949, puis la vogue des super-héros connut un certain déclin. On continuait à publier les aventures de Batman et Robin, maintenant mâtinées de fantastique et de science-fiction, mais le public-cible suivait moins. Et voici qu'au milieu des années 60, un phénomène de « batmanie » se développa à l'occasion d'un feuilleton bi-hebdomadaire de télévision, couché dans une approche farfelue et colorée, avec onomatopées à l'appui: chaque semaine Batman affrontait un nouvel adversaire dans des aventures tissées de suspense et d'humour qui attiraient aussi bien les adultes (par l'approche ironique) que les enfants (par l'action bondissante). Sur la même lancée, on produisit aussi un film de long métrage où les héros, campés par les mêmes qu'à la télévision, affrontaient un quarteron de leurs ennemis les plus irréductibles dans une aventure relevant plus de la parodie que du suspense. La vogue passa vite, mais Batman poursuivait toujours ses exploits dessinés sous l'égide d'auteurs plus inventifs et plus critiques, en même temps que véritables artistes graphiques, tels Frank Miller (*The Dark Knight Returns*) et Alan Moore (*The Killing Joke*) qui, dans des sortes de romans dessinés, explorent le subconscient de Batman et ses relations quasi-complices avec son ennemi juré, le Joker. Pour ce faire, ils utilisent un style sombre, tourmenté, approprié à un héros redevenu chevalier solitaire et

BATMAN — Réalisation: Tim Burton — **Scénario:** Sam Hamm et Warren Skaaren, d'après une histoire de Sam Hamm basée sur les personnages créés par Bob Kane — **Production:** Jon Peters et Peter Guber — **Images:** Roger Pratt — **Décors:** Anton Furst — **Montage:** Ray Lovejoy — **Musique:** Danny Elfman — **Chansons:** Prince — **Décors:** Peter Young — **Costumes:** Bob Ringwood et Linda Henrikson — **Effets spéciaux:** Derek Meddings — **Interprétation:** Michael Keaton (Batman/Bruce Wayne), Jack Nicholson (Joker/Jack Napier), Kim Basinger (Vicki Vale), Robert Wuhl (Alexander Knox), Pat Hingle (le commissaire Gordon), Billy Dee Williams (Harvey Dent), Michael Gough (Alfred), Jack Palance (Grissom), Jerry Hall (Alicia), Lee Wallace (le maire), Tracey Walter (Bob) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 126 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

présenté comme plus ou moins déséquilibré; paranoïa, schizophrénie et autres délicatesses freudiennes sont au rendez-vous. *You've come a long way, baby.*

C'est dans cet esprit que se situe la superproduction qui fait un malheur sur nos écrans cet été. Depuis les succès financiers des divers épisodes de *Superman*, plusieurs producteurs étaient en quête d'un digne successeur. Certains avançaient le nom de Spiderman, d'autres Captain America, quelques-uns enfin The Phantom. C'est Batman qui l'a emporté après dix ans de préproduction. Le déclic s'est produit lorsque les initiateurs du projet ont enfin mis la main sur le réalisateur idéal. C'est en voyant *Beetlejuice* de Tim Burton, qu'ils ont crié: eurêka. Le ton joyeusement sarcastique de cette fantaisie macabre sur l'au-delà, aussi bien que l'esprit d'invention visuelle démontré par le jeune cinéaste (il n'avait pas encore trente ans), les convainquirent qu'ils tenaient enfin l'homme idéal pour illustrer une version révisée des luttes de l'homme chauve-souris. Tim Burton se retrouva donc illico sur les plateaux londoniens, en charge d'un projet frisant les quarante millions de dollars, lui qui n'avait que deux films à son actif (l'autre étant *Pee Wee's Big Adventure*). La première décision à prendre consistait dans le choix d'un acteur pour tenir le rôle-titre, Jack Nicholson ayant déjà été retenu pour camper le Joker, « the clown prince of crime ». Le sort tomba sur Michael Keaton, qui se trouvait avoir été la vedette comique de divers films et notamment de *Beetlejuice*, ce qui n'eut pas l'heur de plaire aux gardiens du culte de *Batman*, déjà rendus soucieux par l'engagement du réalisateur. Les « batfans » voyaient déjà poindre à l'horizon une farce monumentale dans le style du feuilleton TV des années 60.

Ils se sont inquiétés pour rien. Le nouveau *Batman* est sombre, même sinistre, fort éloigné de la bonhomie naïve de la précédente adaptation. Et Michael Keaton impressionne favorablement dans les deux facettes du personnage, aussi bien en Bruce Wayne, préoccupé et vulnérable, qu'en justicier masqué formidable et impavide. Car il est formidable le Batman du film, aussi bien dans l'acception étymologique « qui fait peur » que dans son sens courant « qui étonne ». On prend bien soin de l'introduire progressivement: d'abord une ombre qui bouge sur le toit d'un édifice, puis une silhouette[1] qui se dresse derrière quelques crapules en conciliabule (ils discutent de cet être terrible dont ont été victimes certains de leurs compagnons) et enfin un gladiateur bardé de noir qui frappe par surprise et résiste aux balles des armes à feu. Une fois le héros en place, on passe à son adversaire, Jack Napier, futur Joker, qui n'est encore que le lieutenant de Grissom, le plus redoutable gangster de Gotham City. On passera ensuite de l'un à l'autre selon des coordonnées établies aussi bien par les nécessités d'une construction dramatique de forme binaire que par les diktats du vedettariat. Car, si Batman est le héros du film, il ne faut pas oublier que Jack Nicholson, alias le Joker, en est l'acteur le mieux payé; il faut avouer qu'il livre la marchandise, risquant d'éclipser tout le monde dès qu'il paraît en bouffon ricanant qui peut se montrer aussi bien meurtrier cruel qu'enfant rageur (« He stole my balloons »). Son personnage apporte au récit une bonne dose d'humour noir, un humour qui amuse par son outrance même, sans nuire à l'atmosphère d'une ténébreuse intensité où se poursuit une action trépidante aux rebondissements sinon surprenants du moins fort bien amenés.

Mais ce qui frappe le plus à la vision du film, c'est le « look » de la production, comme on dit à Paris. Il apparaît qu'en l'occasion, l'un des principaux collaborateurs du metteur en scène fut le concepteur et décorateur Anton Furst. Il a créé une ville imaginaire qui rappelle aussi bien New York, son modèle réaliste, que la métropole futuriste de Fritz Lang dans *Metropolis*. Il s'y mêle des renvois aux conceptions visionnaires d'architectes géniaux, comme le Japonais Shin Fukamatsu ou l'Espagnol Antonio Gaudi, aussi bien que des rappels des constructions grandiloquentes de l'Allemand Albert Speer sous le régime nazi. Des tuyaux courent le long des édifices, des porches d'hôtel de ville ou de cathédrale s'élèvent vertigineusement et pourtant les rues sont étroites et dangereuses. Des statues colossales baissent la tête dans les fenêtres de l'appartement rococo d'un magnat du crime, des armures anciennes et modernes se dressent dans la salle d'armes d'un collectionneur millionnaire, des caves souterraines se remplissent d'ordinateurs et d'écrans vidéo sous la surveillance de la chauve-souris en suspension. Tout cela confère à l'ensemble un aspect fantastique en même temps que consistant, embelli de curieux contrastes dans la description des bandits, tantôt gangsters des années 30, tantôt terroristes modernes. *Batman* se situe nettement dans un contexte irréaliste, même si les coups qui y sont portés résonnent durement. Qu'importent alors les invraisemblances qu'on peut relever ici et là. Comment un justicier, aussi riche soit-il, peut-il se faire construire un laboratoire souterrain exigeant manifestement la participation de centaines d'ouvriers sans que son secret soit éventé? Dans quels ateliers ont été fabriqués ces merveilleux jouets qu'envie le Joker: gadgets à foison dans une ceinture aux ressources inépuisables et surtout les étonnants Batmobile et Batwing (avion de combat ultra-moderne que le bouffon du crime réussit pourtant à abattre d'un seul coup de pistolet à long canon)? Et que dire de ce combat final dans le beffroi d'un temple apparemment hors d'usage depuis des années, sinon qu'il nous force à abandonner tout esprit critique pour applaudir, comme un enfant, la lutte traditionnelle entre les archétypes du bien et du mal.[2] On peut chipoter sur la psychologie quelque peu creuse, sur les raccords faciles entre divers éléments de l'intrigue, mais on ne peut que rester pantois devant l'énergie déployée pour l'illustration de ce qui n'était au départ que quelques dessins à l'encre de Chine. Et l'on ne peut qu'attendre les suites qui viendront inévitablement après un tel succès financier (100 millions de recettes en deux semaines). Déjà un « vilain » éventuel se trouve dans le film en la personne du procureur Harvey Dent; tous les lecteurs de *Batman* savent en effet qu'un malencontreux accident le défigurera lui aussi pour le transformer en Two-Face, criminel véritablement schizophrène. Et l'on entend parler de négociations avec Bob Hoskins ou même Robert De Niro pour incarner le Pingouin dans une future aventure. Et Robin est-il définitivement disparu du tableau pour céder la place à la jolie Vicki Vale? Restons aux aguets et surveillons les cieux pour un Batsignal annonçant de nouvelles péripéties. Et gageons que ce succès ouvrira la porte à tout un bataillon de héros de papier.

Robert-Claude Bérubé

(1) Cette silhouette à la cape ouverte évoque un instant, un seul, la forme originale conférée au héros dans les premières bandes de 1939.

(2) On a bien pris la peine de signaler au cours de ce récit que chacun des deux adversaires est responsable de la création de l'autre, Batman en laissant tomber dans un bain de matières toxiques le gangster, qui, sans qu'il le sache, est celui qui a tué ses parents et a suscité sa vocation de justicier.

La Société des poètes disparus / Dead Poets Society

Le ministère de l'Éducation du Québec devrait organiser une battue. Il ne s'en est pas fait depuis longtemps, alors pourquoi ne pas revenir à de mauvaises habitudes, surtout si elles n'ont pas porté leurs fruits dans le passé. Comment l'organiser? Voici quelques directives que l'on pourrait suivre et un mode d'emploi approprié. Mais d'abord, le but à atteindre, puisqu'il faut prendre les choses par le commencement, bien que ce ne soit pas nécessaire selon John Keating.

En gros, il s'agirait de faire la liste des professeurs (quels qu'ils soient, du primaire à l'universitaire, ceux du jour, ceux du soir, ceux des cours d'été, ceux de l'éducation permanente, les assistants, les chargés de cours, les « mis en disponibilité » — pour ces derniers, pas de problème, la liste existe, claire, explicite et détaillée), la liste des professeurs de tout le système donc, et faire passer dans leurs classes un questionnaire destiné à leurs étudiants. Un questionnaire qui se composerait de trois catégories (existantes d'ailleurs, et les profs ne les connaissent que trop bien): faire l'évaluation de, petit a, les objectifs du cours, petit b, son contenu, et petit c, la méthodologie utilisée par le professeur. S'exprimer dans ses propres mots, dire ce qui vient automatiquement à la tête et prendre une autre page si c'est nécessaire.

On pourrait compiler de cette manière les noms des professeurs qui ne font pas les choses conformément au « règlement », qui s'amusent en enseignant (surtout des sujets dits « sérieux »), qui disent qu'ils « adorent » leur métier et osent le démontrer par a + b, bref, qui s'adressent à leurs étudiants comme si ceux-ci appartenaient à une engeance en voie de disparition, une humanité prête pour le corps à corps, le combat ultime contre l'adversité, les autres, la vie quotidienne.

Ensuite, contacter tous les professeurs de la liste ainsi obtenue et créer L'ÉCOLE, ainsi nommée pour bien l'identifier des autres. Mettre tout ce beau monde là-dedans, permettre à des étudiants de s'y inscrire et les laisser se débrouiller. Après quelques semaines de réflexion, de débroussaillement et de discussions inutiles (du genre: faut-il mettre THE SCHOOL à l'entrée du bâtiment? ou alors l'écrire en minuscules...), un miracle pourrait se produire, combinaison potentielle de toutes les « possibilités négatives » suivantes: le gouvernement ne fermera pas l'établissement, ne renverra pas les professeurs, ne décrètera aucun moratoire, aucune étude de fond, et ne modifiera pas le bâtiment pour permettre la construction de condos pour personnes âgées.

Tout ce baratin pour vous présenter John Keating, introduit subtilement dans le premier paragraphe, vous pouvez vérifier. Héros malgré lui d'une histoire banale (la vie dans une pension pour garçons, gracieusement située dans les collines vermontaises), John Keating enseigne la poésie. Eh oui, ça existait encore en 1959, période où se passe *Dead Poets Society*, le dernier film de Peter Weir. Keating fait partie de ces individus que la nature destine à de grands oeuvres, qui semblent nés pour semer autour d'eux l'énergie, l'enthousiasme et la joie d'appartenir au passionnant et très merveilleux genre humain.

John Keating, entendons-nous bien, n'est ni le bonhomme qui fait le clown dans la classe pour mettre ses étudiants « à l'aise », ni celui qui veut faire d'eux « des amis ». Son travail est d'enseigner, c'est-à-dire de communiquer une connaissance et un amour des choses qu'il connaît et aime. La manière utilisée pour toucher, montrer, faire sentir (la méthodologie, diraient nos amis du ministère) est dans le partage, dans le sentiment d'appartenance qui naît de cette connaissance, de cet amour pour le même concept. La poésie étant l'art de l'inspiration, de la profondeur de l'âme, de l'interprétation personnelle des choses et de la nature, il convient de la présenter en s'y mettant tout entier, pour parvenir à un état d'apesanteur propice à un entendement nouveau. C'est ainsi que John Keating, lorsqu'il était lui-même élève de la très conservatrice Welton Academy (« Tradition, Discipline, Honneur, Excellence », les quatre piliers de *sa* sagesse) avait participé à la création d'une « Société des poètes disparus » dont les membres, tous pensionnaires de l'établissement, se réunissaient pour partager leur passion pour la chose écrite, déclamée avec flamme et communiquée comme pour durer.

Les élèves de Welton 1959 ne sont pas très différents de la génération de John Keating, ni de celle des années 80 d'ailleurs: préoccupés par les exigences familiales, les pressions propres à l'intégration (précoce ou tardive) dans le monde des adultes, la puberté secrète et la sexualité furtive. Il ne leur faudra que le coup d'épaule de leur professeur, de quelques-uns de ses bons mots, très naturellement placés au bon endroit, pour leur permettre de s'envoler vers la vie, de la saisir à bras grands ouverts, prêts à tout.

« Seize the day, make your lives extraordinary! » Curieux, ces mots dans la bouche de Robin Williams, qui avait tenu le rôle principal dans une émission de PBS intitulée justement « Seize the Day », d'après un roman tragi-comique de Saul Bellow. Textuellement, s'emparer du jour, profiter de ce qui se présente, prendre des risques, s'engager dans ce qu'on aime, même si (surtout si) c'est dans l'inconnu le plus obscur qu'on met les pieds.

Le film de Peter Weir ne s'embarrasse pas de grands discours et le personnage de John Keating reste, après tout, bien effacé. C'est épisodiquement qu'on voit Robin Williams et son apparition parmi ses élèves n'a rien de caricatural. Son humour, son art de la mimique ne sont utilisés qu'avec parcimonie. On préfère s'occuper de ses ouailles,

LA SOCIÉTÉ DES POÈTES DISPARUS (Dead Poets Society) — Réalisation: Peter Weir — **Scénario:** Tom Schulman — **Production:** Steven Haft, Paul Junger Witt et Tony Thomas — **Images:** John Seale — **Musique:** Maurice Jarre — **Son:** Charles Wilborn — **Décors:** John Anderson — **Costumes:** Marilyn Matthews — **Interprétation:** Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Ethan Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Knox Overstreet), Gale Hansen (Charlie Dalton), Dylan Kussman (Richard Cameron), Alleton Ruggiero (Steven Meeks), James Waterson (Gerard Pitts), Norman Lloyd (le recteur), Kurtwood Smith (M. Perry), Carla Belver (Mme Perry), Leon Pownall (McAllister) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 124 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

de sept d'entre eux en particulier (tous excellents acteurs), qui, tels des elfes affublés de capes qui filent vers la forêt, enregistreront pour la suite de leur vie la leçon d'espoir et d'humanité que leur a inculquée leur professeur.

C'est pourquoi, à certains moments, on se demande si les méthodes de John Keating sont vraiment non orthodoxes. Après tout, qu'est-ce qui fait que l'on regarde ce film avec autant de plaisir? Ce n'est certainement pas la performance d'acteur de Robin Williams (qui reste, avouons-le, unique par sa retenue et sa profondeur), ni les effets de style, visuels ou verbaux, sur lesquels a dû longuement travailler John Seale (le chef opérateur attitré de Peter Weir, de *Picnic at Hanging Rock* jusqu'à *The Mosquito Coast*). De plus, on observe une difficulté à terminer certaines scènes qui s'allongent parfois de façon démesurée. Alors? Je crois que c'est du côté du contenu qu'il faut aller trouver la réponse. Quand avons-nous vu un film qui ose nous présenter la poésie comme sujet principal (avec le mot *dead* dans le titre!) et qui nous rappelle que la solution de tous nos maux, c'est peut-être dans les livres, particulièrement les grands classiques, qu'il faut la chercher? Quel danger de baser tout un film sur un scénario qui donne, entre autres, la parole à Walt Whitman (*O Captain! My Captain!*, son poème sur Abraham Lincoln) et qui sort le même mois que *Batman*, *Indiana Jones* et *James Bond*!

Ne nous plaignons surtout pas. Et la leçon que donne John Keating à ses élèves, c'est peut-être celle que Peter Weir et l'auteur du scénario original Tom Schulman (qui s'est inspiré de ses propres souvenirs scolaires) nous donnent à nous. Espérons que pour le public adolescent, avaleur inconditionné de films estivaux, *Dead Poets Society* sera d'abord une nouveauté qu'il classera un temps sur le compte de la bizarrerie avant de réaliser l'importance et la portée de son message. Avec un peu de chance, il se souviendra que Steven Spielberg lui-même, dans un discours célèbre, avait glorifié la chose écrite d'où naissent imagination et créativité.

Maurice Elia

Les Aventures du Baron de Münchausen / The Adventures of Baron Münchausen

LES AVENTURES DU BARON DE MÜNCHAUSEN (The Adventures of Baron Münchausen) — **Réalisation:** Terry Gilliam — **Production:** Thomas Schuhly — **Scénario:** Charles McKeown et Terry Gilliam — **Costumes:** Gabriella Pescucci — **Images:** Giuseppe Rotunno — **Décors:** Dante Peretti — **Montage:** Peter Hollywood — **Effets spéciaux:** Richard Conway — **Musique:** Michael Kamen — **Interprétation:** John Neville (le baron Münchausen), Eric Idle (Desmond/Berthold), Sarah Polley (Sally Salt), Oliver Reed (Vulcain), Charles McKeown (Rupert/Adolphus), Winston Dennis (Bill / Albrecht), Jack Purvis (Jeremy / Gustavus), Valentina Cortese (la reine Ariane / Violet), Jonathan Pryce (Horatio Jackson), Bille Paterson (Henry Salt), Peter Jeffrey (le sultan), Uma Thurman (Vénus / Rose), Alison Steadman (Daisy), Ray Cooper (le fonctionnaire), Don Henderson (le commandant), Sting (l'officier héroïque), Andrew Maclachlan (le colonel), Jose Lifante (le docteur Death), Ray D. Tutto (Robin Williams) (le roi de la lune) **Origine:** États-Unis — 1989 — 124 minutes — **Distribution:** Frank Cole.

« Tous les mensonges de l'art sont rassemblés pour proclamer que la vérité seule est reine. »

Claude Beylie, à propos de *Lola Montès* de Max Ophuls.

Terry Gilliam a décidément plus d'un tour dans son sac. Après s'être attaqué au sens de la vie (*The Meaning of Life*), à Robin des bois (*Time Bandits*) et au *1984* de George Orwell (*Brazil*), voici maintenant que l'ex-membre des Monty Python se lance à l'assaut des aventures épiques et fantastiques du baron de Münchausen. Emporté par son imagination boulimique, le réalisateur a brodé, autour du récit original, qui ne faisait qu'une quarantaine de pages, une série d'anecdotes toutes aussi délirantes les unes que les autres, anecdotes que l'on pourrait diviser en autant de tableaux: le baron chez le sultan, le baron dans sa mongolfière, le baron sur la lune, le baron dans le ventre du poisson, le baron au-dessous du volcan, le baron chez Vénus et le baron contre les envahisseurs turcs. Ajoutez à cela un nain dont le souffle fait reculer l'ennemi, un serviteur qui court plus vite que le vent, un roi à la tête détachable, une valse entre ciel et terre, des anges, des squelettes, une armée de cyclopes et une poignée d'éléphants, et vous commencerez à avoir une idée de l'ampleur gargantuesque du projet.

Fidèle à son habitude, Gilliam donne dans l'outrance, l'excès, voire la débauche. Son film dont le tournage réquisitionna cinq plateaux de Cinecittà est une orgie d'images dont la démesure surpasse les plus folles audaces de *Brazil* et les abus felliniens les plus extravagants. Cirque audio-visuel qui lorgne autant du côté de Wagner et de Mozart que du côté de Bosch, Klimt, Méliès, Ensor et les peintres préraphaélites (on se met à penser à certaines toiles de John Everett Millais, Ford Madox Brown et William Holman Hunt, entre autres), son *Münchausen*, s'il se déroule au XVIIIe siècle et s'il appartient à l'époque des lanternes magiques, est une oeuvre profondément moderne, car essentiellement baroque.

En effet: qu'y a-t-il de plus moderne, aujourd'hui, que l'esthétique baroque? Qu'y a-t-il de plus actuel que cette fascination pour le décentrement, la prolifération et le mouvement? Ennemi du classicisme, de l'ordre, de la symétrie, de la stabilité et de la mesure, la baroque, comme l'affirme Guy Scarpetta dans *L'Artifice*, consomme « la fin de ce radicalisme d'avant-garde, de cette logique darwinienne selon laquelle les arts n'auraient de sens qu'à s'épurer toujours un peu plus de ce qui les corrompait ... » À l'heure où les idées explosent, où les formes éclatent et où les moeurs s'entrechoquent, l'esthétique baroque, fondée sur les concepts d'impureté et de foisonnement, s'impose comme la seule esthétique possible.

« Le Baroque combat l'illusion par les procédés mêmes de l'illusion », écrit encore Scarpetta. « Il pousse le semblant à son paroxysme, jusqu'au point de suggérer que tout, finalement, relève du semblant ... » De même, Pierre Pitiot affirme dans son essai *Cinéma de mort, esquisse d'un baroque cinématographique*, que « le Baroque est le jeu, un échange constant entre les apparences et la réalité, une illusion qu'il faut dépasser, une magnifique constante du décor ... »

C'est ainsi (doit-on s'en surprendre?) que la dernière folie de Gilliam débute sur la scène d'un vieux théâtre. Défiant les obus qui risquent à tout instant de mettre fin à leur représentation, une troupe de comédiens mettent en scène les aventures du célèbre Baron. Or, qui arrive dans la salle? Nul autre que Münchausen lui-même! Offusqué de se voir ainsi « ridiculisé » par une bande de clowns, l'aventurier saute sur les planches et se met en frais de raconter « toute la vérité, rien que la vérité », histoire de rétablir les faits une bonne fois pour toutes. Orateur de génie et conteur habile, il se met donc à jongler avec les mensonges jusqu'à ce que l'illusion et la vérité finissent par se confondre ...

On l'aura deviné: plus qu'un simple conte luxueusement illustré, le *Münchausen* de Gilliam est une véritable mise en abîme. À l'instar

du *Manuscrit trouvé à Saragosse* du Polonais Jerzy Has, l'ex-Monty Python ne fait pas que multiplier les miroirs et semer les fausses pistes: il trace un portrait vitriolique de notre société, noyée sous les signes, terrorisée par sa propre vacuité et fascinée par le spectacle de son excroissance. Ce n'est pas une représentation que nous donne à voir Gilliam: c'est la représentation d'une représentation. Le mensonge y est si gros et le simulacre si intense, que le film finit par verser carrément dans la transcendance, l'extase, là où tout caractère est élevé à la puissance superlative.

« L'extase est cette qualité propre à tout corps qui tournoie sur lui-même jusqu'à la perte de sens et qui resplendit alors dans sa forme pure et vide », écrit Jean Baudrillard dans *Les Stratégies fatales*. De même, *Les Aventures du baron de Münchausen* est-il un film extatique, obscène, exacerbé, pléthorique, hypertrophique, saturé. Tournant sur lui-même comme un mécanisme du début du siècle, il nous montre le mouvement cinématographique dans toute sa transparence; c'est-à-dire sans sens ni direction, et dont l'unique raison d'être serait — justement — d'être, c'est-à-dire de mettre le mouvement en images.

Il tourne à vide, le dernier Gilliam? Il est moins « politique » que son précédent? Eh bien! tant mieux: il n'en sera que plus accompli. Car que fait le fameux baron, sinon réaliser le rêve du personnage principal de *Brazil?* Que fait-il, sinon déployer les ailes de son imaginaire, prendre son envol et s'élever au-dessus du monde et de ses fausses vérités? Comme l'affirme Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman:* « L'art ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens. Il tient debout tout seul, ou il tombe. »

Les Aventures du Baron de Münchausen, ou lorsque l'imaginaire se tient debout tout seul parmi les ruines de l'Histoire, du pouvoir et de la connaissance.

Richard Martineau

The Navigator

Nous sommes en 1348, à une époque où on pense que la terre est plate, le diable tout-puissant, et que Dieu veille de près sur ses créatures, tout en tenant une place essentielle dans leur vie. Et les puissances du Bien et du Mal s'affrontent une fois de plus au coeur d'une terreur nouvelle et indicible: la Mort noire, la peste, puisqu'il faut l'appeler par son nom, qui fait aux humains la guerre. La petite province de Cumbria, au nord-ouest de l'Angleterre médiévale, est en proie à la terreur folle devant la mort qui approche à grands pas: justement, dans un petit village minier qui se situe probablement entre Coniston et Keswick, vient de revenir Connor, porteur de nouvelles aussi inquiétantes qu'imprécises. Il retrouve son jeune frère Griffin (9 ans) qui est un peu visionnaire et qui, comme dit Stephen King, a le « shining », c'est-à-dire le don de double vue ou de prophétie. Et, depuis plusieurs nuits, il fait un rêve, toujours le même, et qui se précise à chaque fois, et qui est formel: pour échapper au Mal et arrêter la peste, il faut aller planter une croix d'argent sur la plus haute pointe de la plus grande cathédrale de la plus lointaine cité, tout là-bas, de l'autre côté du monde, et même à travers des entrailles de la terre, puisque la légende veut qu'une caverne dans la montagne abrite un puits sans fond qui, justement, communique directement avec cette face cachée.

Connor réunit un petit groupe dont Griffin est nommé le Navigateur, et qui doit faire coïncider les événements décrits dans son rêve avec la réalité au-devant de laquelle ils s'avancent. Il y a là Searle le pragmatiste et son frère, le gros Ulf, naïf et doux, Martin le rêveur philosophe et aussi Arno, le passeur manchot. Et ce « commando », comme on dirait aujourd'hui, se met en marche avec les lingots d'argent nécessaires à la fonte de la croix, en suivant le chemin indiqué par Griffin. Et, petit à petit, le rêve se réalise: le fameux puits est atteint, une étrange machine à forer le sol est bien découverte au lieu-dit dont Griffin a parlé, et l'expédition s'enfonce dans les entrailles de la terre, comme prévu pour finalement se retrouver... dans un égoût de la ville d'Auckland, en Nouvelle-Zélande, 15 000 kilomètres plus loin et sept cents ans plus tard.

Confronté à un monde effrayant et incompréhensible pour lui, le groupe, malgré la peur et l'incertitude qui le tenaillent, continue obstinément sa quête et la poursuite du but qu'il s'est fixé, vainquant patiemment tous les obstacles dont le moindre est celui de traverser une autoroute où passent à toute allure des véhicules monstrueux et anonymes. Mais les visions de Griffin montrent aussi le prix terrible que l'un d'eux devra payer: la mort attend celui qui, avant le lever du soleil, posera la croix d'argent au faîte du clocher; et pourtant, il faut que la prophétie s'accomplisse si le village — et peut-être même la terre — doit être sauvé.

Le réalisateur, Vincent Ward, en est, avec *Navigator*, à son troisième film. Né en 1956 d'une famille de fermiers néo-zélandais, il écrit son premier scénario à 21 ans. Son service militaire terminé, il s'installe en pleine brousse dans une communauté maori et s'inspire des singuliers rapports entre une femme de 82 ans et son fils quadragénaire et totalement dépendant d'elle pour réaliser son premier film *In Spring, One Plants Alone* qui reçoit, entre autres récompenses, un Hugo d'argent au festival du film de Chicago. Son film suivant, *Vigil* (l'histoire d'une petite fille solitaire qui découvre progressivement un univers menaçant) est le premier film néo-zélandais à être présenté à Cannes. Il obtient le Grand Prix aux festivals de Madrid et de Prades.

Navigator est l'aboutissement de quatre ans de travail acharné, et souvent au prix d'un tournage mouvementé et difficile. Dès la sortie du film, ses mérites sont reconnus par la presse et le public, et sanctionnés par six prix en Australie, dont ceux du meilleur film, de la meilleure photo, de la meilleure mise en scène et du meilleur montage. Enfin, le Festival du Film Fantastique de Munich lui offre le Grand Prix du public et du jury.

« L'idée m'a plu, déclare Vincent Ward, au cours d'une entrevue accordée à *Cinéfantastique*, de faire un parallèle entre un petit village isolé de l'Angleterre médiévale et épargné par la peste, et la Nouvelle-Zélande, frêle enclave elle aussi, et plus ou moins coupée du reste du monde. D'autre part, mon désir était de faire voir aux spectateurs notre XXe siècle finissant, mais en empruntant les yeux et la conscience de gens simples du Moyen Âge, particulièrement par le regard d'un enfant. Transportés dans un monde dont ils ignorent tout et qu'ils n'arrivent pas à comprendre, ils voient leurs pires craintes se matérialiser sous forme de monstres métalliques issus d'une technologie effrayante, au coeur de cités démesurées et sans âme ». Et, de fait, les seuls humains bienveillants sont les ouvriers de cette fonderie qui, presque à leur corps défendant, vont aider ces étranges et obstinés voyageurs dont ils pressentent obscurément l'importance et la différence.

« En rapport avec le *look* du film, ajoute Vincent Ward, j'ai aussi eu recours à la couleur, dont ces fameux bleus, dus aux frères Limbourg, et que l'on retrouve dans le *Livre d'heures* du duc de Berry, et qui sont exactement semblables à ceux qu'on retrouve dans les

THE NAVIGATOR: A MEDIEVAL ODYSSEY — Réalisation: Vincent Ward — **Scénario:** Vincent Ward, Kelly Lyons et Geoff Chapple — **Production:** John Maynard — **Images:** Geoffrey Simpson — **Décors et costumes:** Sally Campbell — **Direction artistique:** Mike Becroft — **Son:** Dick Reade — **Montage:** John Scott — **Musique:** Davood A. Tabrizi — **Supervision des effets spéciaux:** Paul Nichola (Mirage Effects PTY, LTD) — **Interprétation:** Bruce Lyons (Connor), Chris Haywood (Arno), Hamish McFarlane (Griffin), Marshall Napier (Searle), Noel Appleby (Ulf), Paul Livingston (Martin), Sarah Pierse (Linnet), Jessica Cardiff-Smith (Esme), Roy Wesney (le grand-père), Kathleen-Elizabeth Kelly (la grand-mère), Jay Saussey (l'amie de Griffin), Charles Walker (Old Crissie), Desmond Kelly (Smithy), Bill LeMarquand (Tom), Jay Lavea Laga'aia (Jay), Alister Babbage (Grigor), Norman Fairley (le capitaine du sous-marin) — **Origine:** Nouvelle-Zélande — 1988 — 91 minutes — **Distribution:** Malofilm.

vitraux de la cathédrale de Chartres: on dit que le secret de ce bleu exact s'est perdu. J'ai, pour ma part, essayé de le reconstituer sur ma pellicule, essentiellement pour les séquences de l'époque contemporaine, tandis que je réservais le noir et blanc pour la période moyenâgeuse. Ce fut finalement un film très difficile à faire et, d'une certaine façon, c'est la matérialisation de l'acte de foi consenti par ceux qui suivent l'enfant dans sa mission, qui s'apparente à ce qu'aura été, jusqu'au bout, la réalisation même du film puisque tout le monde, du producteur aux comédiens, a compris ce que je voulais, m'a fait totalement confiance et m'a donné tout ce que je demandais, et parfois même au-delà ».

Dois-je ajouter que cela se reflète aussi dans les dialogues du film, surtout au moment où les fondeurs, prêts à quitter leur travail, restent pour fondre cette croix venue de nulle part, en « heures supplémentaires » non payées et la transportent en camion jusqu'à la cathédrale, uniquement pour la beauté du geste?

En fait, *Navigator* est un film ambitieux (les producteurs pensaient que c'était une superproduction) et, un peu comme *Le Nom de la rose*, fonctionne à plusieurs niveaux: c'est d'abord la quête ou la poursuite d'un rêve apparemment inaccessible (style Parsifal ou Quête du Graal); un commentaire percutant et désabusé sur un monde totalement deshumanisé et en proie à une technologie de plus en plus effrayante et envahissante (et là, c'est le *Metropolis* de Fritz Lang, ou les romans d'Isaac Asimov (Caverns of Steel), d'Aldous Huxley (Brave New World) ou l'étonnant « Do Androids Dream of Electric Sheep? » de Philip Dick qui, on le sait, a servi de base au scénario de *Blade Runner* de Ridley Scott); et enfin un « thriller » dont le suspense est implacablement mené presque jusqu'au dernier moment, malgré le « punch » final (ce n'était qu'un rêve après tout) qui m'a semblé à la fois facile et décevant.

Mais ce que j'en dis, c'est beaucoup plus pour souligner les petites inconsistances d'un scénario, par ailleurs remarquable, et dont les intentions vont même plus loin que ce qu'avait prévu le metteur en scène: « Lorsque le film fut présenté à Cannes, ajoute Vincent Ward, les Français assimilèrent immédiatement la peur de la peste à celle du sida, monté en épingle par la critique, alors qu'ils passaient totalement sous silence le thème de la menace nucléaire latente dans tout le film — et superbement évidente dans la séquence hallucinante du sous-marin — et que j'ai volontairement inclus dans un scénario rédigé à moins de 300 mètres de l'endroit où le Rainbow Warrior explosa, à un moment où la France faisait campagne dans le Pacifique — campagne pro-nucléaire, il va sans dire — et où les États-Unis étaient, pour la même raison, interdits dans tous les ports néo-zélandais. Et notre pays est le seul à s'être opposé aux sous-marins à propulsion nucléaire, de la même manière que les mineurs du Moyen Âge refusent de se laisser atteindre et tuer par la peste. »

En définitive, quels que soient les éléments ou les exigences qui aient motivé la rédaction du scénario, le film demeure d'une très haute qualité artistique, intellectuelle et affective. C'est vrai que, les premiers moments de surprise passés, on comprend et on apprécie la démarche du réalisateur. Marco Bellochio, dans *La Sorcière*, passé lui aussi au Festival des films du monde l'an dernier, avait tenté une démarche semblable — le parallèle entre le rêve et la réalité, à des époques différentes — mais avait lamentablement échoué là où Ward réussit avec constance et talent.

Le film enfin mis en valeur par une trame sonore d'une extraordinaire beauté, due à l'intelligence musicale de Dawood Tabrizi, réfugié iranien, chanteur folklorique de profession, collectionneur d'instruments anciens dont, dans sa fuite, il ne put emporter que trois spécimens rarissimes.

La photo, qui n'est pas sans rappeler le Ingmar Bergman du *Septième Sceau* (les séquences d'ouverture) ou le superbe travail noir et blanc de Freddie Francis surtout dans *Sons and Lovers* ou *The Innocents*, est l'oeuvre de Geoffrey Simpson qui, comme Francis, est en train de se faire un nom chez lui comme à l'étranger; et cette beauté des cadrages et des éclairages, dans cette alternance de noir et blanc/couleur, est d'une importance primordiale dans le fonctionnement et l'impact du film. Il était bon, pour une fois, de le souligner.

Patrick Schupp

Les Rues de mon enfance

Premières images. Le spectateur capte le regard expérimenté et complice que pose la réalisatrice sur une adolescente qui devient femme. À travers la vie quotidienne des habitants d'un quartier prolétaire de Copenhague, vue par les yeux d'une jeune fille, on revit, on redécouvre ces sensations parfois violentes, parfois troubles de ce moment très particulier qu'est la puberté.

La première scène est révélatrice à cet égard. Ester est assise à la fenêtre. Il pleut. Elle communique à l'aide de signes avec sa petite amie Lisa, qui habite juste en face. Elles s'amusent. Soudain on entend des pas. C'est Carl, le frère aîné d'Ester, qui revient à la maison. Il est accompagné d'une jeune femme. Ester délaisse Lisa et se colle à la fenêtre pour ne rien manquer. Elle ouvre tout grand les yeux et les oreilles et espionne le couple. Ils s'embrassent. La jeune femme est de plus en plus entreprenante. Elle veut plus qu'un baiser, au grand désarroi de Carl qui, lui, ne veut pas aller plus loin. Il a d'autres projets... Ester est aux aguets. Son frère laisse brutalement son amoureuse sous la pluie et entre à la maison. Ester souffle la chandelle et se glisse précipitamment sous les draps, tout habillée, fait semblant de dormir. Et, dans le noir, lorsque toute la famille dort, elle repasse la scène qui vient de se produire et s'imagine, quelques années plus tard, dans d'autres lieux plus... romantiques.

1930. Ester a 13 ans. Elle vit dans un appartement exigu avec ses parents et son frère. Son père est un ouvrier qui travaille très dur. Son frère, apprenti à l'usine, n'accepte pas son sort. Sa mère est une femme autoritaire et douce en même temps. Elle communique son savoir à sa benjamine, dont, entre autres, tout ce qu'une femme doit faire pour sa famille: les travaux ménagers, les courses, la cuisine. Malgré sa rudesse, elle crée une complicité féminine avec sa fille. « Ah, les hommes », se plaît-elle à répéter. Ester se plie à ces travaux et exécute les diverses tâches sans trop regimber, sauf une: descendre

chercher le charbon à la cave. Cette excursion la terrifie littéralement. Il y fait noir, froid et c'est sale. De plus, le clochard, personnage qui hante les pensées et les rêves d'Ester, s'y cache peut-être.

Il est difficile pour le spectateur de bien cerner ce personnage. Est-il une invention, créée de toute pièce par l'adolescente ou un habitant du quartier? Il demeure que pour la jeune fille, cet homme bizarre est tout à fait réel. Il est là, dans les cabinets, dans la cave, endormi, du moins le semble-t-il, dans un coin de la cour, prêt à lui saisir la jambe lorsqu'elle monte les escaliers sombres de la cave, chargée d'un seau de charbon. Ce personnage moribond vient surtout la taquiner lorsqu'elle se laisse emporter dans les bras de Morphée...

Ester vit dans la misère et la promiscuité. Pourtant, elle échappe à la tristesse de son environnement. De quelle façon? Elle observe attentivement les gens autour d'elle et laisse aller son imagination aux rêves et aux phantasmes les plus fantaisistes. Elle devient la petite espionne de la vie des autres. Pour se sortir de la grisaille quotidienne, elle rêve éveillée et compose des vers en secret. Elle cache précieusement son cahier de poésie. On sent que ce recueil signifie pour elle l'intimité, celle qu'on désire à tout prix lorsqu'on est adolescent et qu'Ester ne peut avoir dans la vie de tous les jours, toute la famille vivant entassée dans un minuscule appartement.

Son écriture, elle y tient plus que tout. Un soir, Ester et Carl se retrouvent seuls à la maison et son frère met la main sur son livre. Il est, premièrement, très surpris de savoir que sa soeur s'intéresse à la poésie... et tourne en ridicule les rimes d'Ester. Ester est confuse qu'on ait découvert son secret. Elle a un peu de peine aussi. Mais une lueur de détermination luit dans ses beaux yeux bleus.

Elle vit pourtant comme toutes les jeunes filles de son âge: elle aide aux travaux ménagers, va à l'école, exécute son travail scolaire. Afin de dévier la monotonie, elle joue des tours à son professeur, vole des friandises en compagnie de Lisa, sa meilleure amie et complice. Mais dans ses moments de solitude qu'elle dérobe à son entourage, et même à tout moment de la journée, elle laisse aller son imagination à différents scénarios qui réveillent en elle des sentiments nouveaux. Elle s'imagine, portant la belle robe rouge qu'elle a vue dans la vitrine d'un grand magasin, les cheveux au vent...

Cette chronique de la vie d'une adolescente vient chercher en nous des souvenirs qu'on pensait enfouis, mais qui refont surface, nous émeuvent et ne manquent pas de nous faire sourire. La petite Ester observe l'univers des adultes avec toute l'attention du monde. Un jour où elle et Lisa se réfugient dans un escalier après avoir volé des bonbons, elle lui confie: « ...imagine un jour qu'un adulte veuille nous parler... » Comme si le monde des adultes était si loin... Elle se rapproche pourtant d'une adulte, une voisine qui vient tout juste d'emménager. Cette nouvelle venue lui plaît énormément. Elle a toujours des gâteaux. Elle est belle, soignée, et semble bien populaire auprès des hommes qui viennent la visiter. De plus, la mère d'Ester et la voisine se lient bien vite d'amitié, ce qui permet à l'adolescente d'observer à sa guise ces deux femmes.

Le personnage d'Ester, interprété par Sofie Graaboel, est magnifique. Tout en nuances, elle joue avec une puissance intérieure qui transperce l'écran. Ses yeux illuminent l'image. L'histoire du film est assez conventionnelle, le traitement pas du tout. Astrid Henning-Jensen aborde l'adolescence et les aventures heureuses et malheureuses d'Ester avec réalisme, sans le côté mélodramatique. Elle jette un regard franc et taquin sur l'adolescence. Comme si elle venait tout juste de passer par là. Elle a 73 ans...

À l'aide d'effets visuels et sonores et d'un montage serré, la réalisatrice crée un monde parallèle, l'imaginaire d'Ester. Apparitions nocturnes, hallucinations, présence de personnages bizarres qui surprennent le spectateur, rêves éveillés qui transportent Ester dans un monde meilleur, constituent les éléments de mystère et d'humour de cette histoire qui pourrait, sans cet apport, facilement tomber dans la banalité ou la tristesse. Que non. *Les Rues de mon enfance* atteint l'essentiel.

Sylvie Gaudreault

LES RUES DE MON ENFANCE — Réalisation: Astrid Henning-Jensen — **Scénario:** Astrid Henning-Jensen — **Production:** Tivi Magnusson — **Images:** Mikael Salomon et Jens Schlosser — **Son:** Stig Sparre-Ulrich et Niels Arnt Torp — **Montage:** Ghita Beckendorff — **Musique:** Anne Linnet — **Interprétation:** Sofie Graaboel (Ester), Louise Fribo (Lisa), Vigga Bro (la mère d'Ester), Carl Quist Moeller (Carl), Torben Jensen (le père d'Ester) — **Origine:** Danemark — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule international.

Permis de tuer / Licence to Kill

Je suis de celles (et ceux) qui avaient applaudi à la cure de rajeunissement subie par « 007 » dans *The Living Daylights* et à l'arrivée du formidable Timothy Dalton qui assurait au lymphatique Roger Moore une succession des plus remarquables, faisant du personnage un être plus humain, chaleureux et moins détaché de l'action. Toutefois, ce no. 16 de la série semble annoncer une tendance qui, si elle persiste, risque de s'avérer discutable.

Voulant venger le traitement cruel infligé à son ami Felix Leiter[1] et à sa nouvelle épouse, par l'affreux trafiquant de drogue Franz Sanchez, Bond se voit retirer son permis de tuer et se retrouve « temporairement en chômage ». Incidemment, le film s'intitulait encore

(1) Un personnage qui revient souvent dans la série, ici sous les traits de David Hedison, de même que dans *Live and Let Die*. Il a été joué aussi par Jack Lord dans *Dr.No* et très brièvement par John Terry, dans *The Living Daylights*.

PERMIS DE TUER (Licence to Kill) — Réalisation: John Glen — **Scénario:** Richard Maibaum et Michael G. Wilson — **Production:** Albert R. Broccoli et Michael G. Wilson — **Images:** Alec Mills — **Montage:** John Grover — **Musique:** Michael Kamen — **Son:** Edward Rise — **Effets spéciaux:** John Richardson — **Interprétation:** Timothy Dalton (James Bond), Carey Lowell (Pam Bouvier), Robert Davi (Franz Sanchez), Talisa Soto (Lupe Lamora), Anthony Zerbe (Milton Krest), Everett McGill (Killifer), Wayne Newton (Joe Butcher), Benicio Del Toro (Dario), Desmond Llwelyn (Q.), David Hedison (Felix Leiter), Priscilla Barnes (Della Churchill), Robert Brown (M.), Caroline Bliss (Mlle Moneypenny), Pedro Armendariz (le président), Don Stroud (le général) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1989 — 133 minutes — **Distribution:** MGM/UA

tout récemment *Licence Revoked*, mais les responsables de la mise en marché de United Artists, ayant estimé que le public américain ne comprendrait pas ce mot, ont cru bon d'opter pour le titre plus suggestif et brutal *Licence to Kill*.

En tentant de pousser plus loin l'exploitation des éléments qui avaient réussi à humaniser l'action, dégeler les personnages et contribué au succès de *The Living Daylights*, on a tôt fait d'épuiser le filon. Pour rajeunir le genre, on prend la même tangente, un peu regrettable, qu'avait empruntée le second « Indiana Jones », celle qui favorise une action plus brute, une violence graphique nettement plus appuyée non dépourvue d'une certaine complaisance. Faut-il voir un autre compromis aux goûts du public américain dans cette attitude un peu « ramboesque » qui veut que tout déferlement de violence soit légitime, pourvu qu'il ait pour but de sauver (ou de venger) un ami? Mais quelque part on sent bien un manque.

Car si « James Bond est de retour », comme à chaque deux ans, avec sa cohorte de belles filles, sa panoplie de gadgets (ici, limitée, il faut le dire), sa séquence-générique à couper le souffle, son martini *« shaken not stirred »*, ses prouesses physiques sous-marines, sur mer, sur terre et dans les airs, il y a un élément qui fait cruellement défaut dans *Licence To Kill*: l'humour.

On sourit plus qu'on ne rit dans ce film, par exemple de la confrontation incessante, ou presque, entre Bond et Pam Bouvier, sa nouvelle alliée, ex-pilote de l'armée (!) qui ne s'en laisse pas imposer (la gaminerie de Maryam d'Abo sans sa gaucherie touchante), mais surtout des cascades délirantes comme celles de la séquence pré-générique au terme de laquelle le marié et le garçon d'honneur, leur mission accomplie, atterrissent en parachute sur le parvis de l'église et se dirigent à l'intérieur suivis de leur « traîne ».

Même si l'air sombre de Timothy Dalton est diablement séduisant, il a fort peu l'occasion de desserrer la mâchoire et de lever ce voile de concentration tendue qui l'accable du début à la fin. Et, tout au long du film, on ne peut se défaire d'un sentiment de lourdeur. La musique de Michael Kamen (qui a dû remplacer John Barry retenu par des ennuis de santé) est plus lourdement orchestrée, plus imposante et dissonnante que celle de Barry. À force de toujours vouloir se dépasser en matière de cascades et d'effets spéciaux, on finit par abasourdir le plus résistant des spectateurs qui sort pratiquement épuisé de cette dernière demi-heure de poursuites où s'affrontent des camions poids-lourds. Les scènes de torture ou de mort violente moins stylisées deviennent plus explicites et cruelles (auparavant, il faut bien le dire, on ne se donnait pas la peine de faire survivre les victimes). Les méchants qui, auparavant, étaient expédiés sinon avec humour, du moins de façon colorée, font ici l'objet d'attentions de plus en plus vicieuses, à preuve la fin révoltante de Krest, celle de Heller, empalé sur un chariot à fourche, ou celle de Franz Sanchez, le trafiquant de drogue qui cache une faiblesse pour les subalternes loyaux. Robert Davi campe sans grande inspiration un adversaire simplement brutal et sans surprise, sans grande présence et encore sans humour, qui nous fait regretter Jeroen Krabbe dans *The Living Daylights* pour ne citer que le dernier d'une longue série de vilains colorés.

Avec un héros relevé un peu cavalièrement de ses fonctions comme un gamin sans expérience, des copains qu'on bazarde par petits morceaux, un assortiment de cascades toujours plus extravagantes, mais néanmoins vaguement familières, et le vieux « Q » qui râcle ses fonds de tiroirs, *Licence Revoked* (pardon, *To Kill*, vous voyez, même le titre..) finit par avoir des allures de « vente garage ». En voulant ainsi sortir du cadre posé par Ian Fleming, on expose les limites du genre. On a du mal à voir comment James Bond pourra revenir à son statut de serviteur propre et discipliné de sa Majesté et je comprendrais fort bien Timothy Dalton s'il devait à ce stade rendre son tablier, et son Walter PPK.

À moins que *Licence to Kill* ne demeure qu'une simple curiosité dans le cycle « 007 ». Vivement le retour de la guerre froide.

Dominique Benjamin

Baxter

— Dans la lune, que fait le petit bonhomme à la scie?
— Il découpe des rêves de bonheur pour les dormeurs romantiques.
— Sur terre, que fait Baxter, un chien qui pense?
— Il ourdit de noirs desseins.

Ce dialogue n'est pas extrait du film, mais il résume un peu l'étrangeté de *Baxter* qui fait de l'humour canin sur le dos des pauvres humains. Baxter, c'est un penseur qui n'existe qu'à un exemplaire. Il ne raisonne pas comme les humains. Ces derniers sont trop bêtes. Il pense comme un chien de race qui a la faculté de sentir choses et gens et d'en tirer des conclusions d'une logique incontournable. Il ne se prend pas pour l'Adonis des canidés. Cependant, à la manière des humains, ses connaissances passent d'abord par les sens. En plus de faire montre d'un gros bon sens résigné devant sa chienne de vie, il a le sens de l'odorat si poussé qu'il a développé la bosse des odeurs. Son pifomètre lui fait comprendre des comportements qui semblent échapper à l'humain ordinaire qui n'a que deux pattes pour explorer ce monde plein de contrariétés, de contradictions et de complications souvent inutiles. Alors qu'il est si simple d'envoyer paître quelqu'un

dans les fleurs mortelles d'un tapis sous le déguisement d'un accident. D'après Baxter, les humains, en plus de manquer d'intelligence, font montre de peu d'imagination. C'est triste à en crever.

Comme on le soupçonne dans la description qui précède, Baxter possède un sixième sens. Mais ce n'est pas celui du ridicule qui colle si bien à l'humain ordinaire. Baxter a le sens du cynisme quasi hypertrophié. Ce sens du cynisme, il l'a hérité de ses lointaines racines. À l'époque, un chien se devait d'être méchant quand il était sauvage et plein de rage. Par contre, il devait afficher une fidélité proverbiale, une fois apprivoisé. Les stéréotypes, même à l'âge de la stéréophonie dans le monde de la musique, ont la dent aussi longue qu'une canine géante. Tout cela a bien changé. Vous n'avez pas compris l'allusion aux racines? Pauvres humains ignorants! Il faut savoir que le mot cynisme en français a fait son apparition vers 1740. Le mot vient du bas latin *cynismus* et du grec *kunismos*. L'adjectif cynique en avance sur le nom date du XIVe siècle et vient du latin *cynicus* qui se traduit par « du chien ». Cela vous semble compliqué? Foi de Baxter, les humains sont plus bêtes que des terriers jouant à la marmotte. Passons. C'est trop triste.

Après ces considérations générales, revenons à nos humains qui s'entêtent à mener une vie de chien dans leurs grosses niches de banlieue. Élevé dans un chenil, Baxter aboutit chez Madame Deville, une veuve pas très commode. Mais passer d'un chenil à une maison cossue, c'est déjà une promotion. Pour bien nous signifier que le film présente le point de vue de notre bull-terrier, le réalisateur Jérôme Boivin, lors du déballement du cadeau, a placé sa caméra à l'intérieur de la boîte. L'effet est saisissant. Pas de doute, c'est le monde selon Baxter. Contrairement à ce qu'avait prévu Baxter au programme d'une réception chaleureuse, notre petite vieille le regarde froidement. Et, ce qui n'arrange rien, elle dégage une odeur de peur pleine de méfiance qui sent le mépris souverain sur le manque d'envergure de l'être humain qui vieillit mal. Par exemple, Madame Deville vit toute seule dans sa grande maison. Elle souffre de solitude aiguë. Ça se sent à des kilomètres à la ronde. Au lieu de se montrer bonne joueuse avec André Cuzzo qui la courtise discrètement, elle provoque un vide concerté autour d'elle. Où se trouve la logique humaine dans tout cela?

Décidément, Madame Deville est une ingrate qui ne mérite pas de vivre. Mais, avant d'en arriver à la solution finale, notre vieille dame indigne en fera goûter à Baxter de toutes les saveurs. À l'odeur de l'épouvante lui succède une odeur beaucoup plus forte: celle de la connivence qui charrie les parfums du mal. Au début, quand elle prend son bain, Baxter reste derrière la porte. Maintenant, non seulement il a droit au spectacle, mais elle le force à prendre son bain avec elle. C'est la vague qui a fait déborder le bain. Il sent monter en lui une odeur de révolte. La mort s'avère la seule réponse à ces comportements libidineux. Une petite chute à peine provoquée dans l'escalier et le tour est joué. Avec une vie désagréable en moins.

La liberté succède à l'incarcération. Après la mort de Madame Deville, le jeune couple d'en face a adopté Baxter. Il aime flairer leurs effluves amoureuses. Baxter est convié à un festival d'odeurs enivrantes. Elle sent l'arbre. Lui, il sent bon la terre du jardin. Elle le flatte souvent. C'est un peu comme si notre chien était convié à une symphonie de couleurs odorantes jouant sur le clavier des temps

heureux. Quand le matin dépose un baiser sur les joues de l'aurore, il y a de la folie dans l'air et Baxter est heureux. On peut l'imaginer en train d'entendre respirer un arbre ou d'assister à la séance de maquillage d'une fleur, au petit matin. Pour lui, la vie, c'est plus qu'un roman, c'est un poème. Plus heureux que ça, tu meurs de joie! Ce paradis se prépare à fermer ses portes à cause d'un fruit. L'histoire du fameux jardin se répète. Ici, il s'agit du fruit de l'amour. Depuis qu'elle est enceinte, elle sent moins le besoin de caresser le chien. L'homme aussi semble gêné par la « maladie » de sa femme. Baxter sent monter en lui l'odeur âcre de la jalousie. Et quand ce mouflet s'imposera au monde, il trouvera la vilaine créature d'une beauté douteuse. Les parents jubilent. Mais comment trouver belle « cette chose humide, sans dent et presque sans poil? » Le jour où la surveillance fera relâche, il faudra supprimer cette petite créature aussi encombrante qu'inutile.

Finalement, Baxter sera hébergé par Charles, un gamin de treize ans, grand admirateur du couple Hitler-Eva Braun. Charles se décharge de toutes ses pulsions sadiques sur le chien qui a enfin trouvé chaussure à son pied. Oui, il aime cela. Il a découvert un humain qui lui ressemble. Charles ne connaît ni l'amour ni la peur. Pourtant, extérieurement, Baxter a l'air aussi inoffensif qu'un toutou en peluche. Il faut parfois se méfier des petits chiens sages. À la fin, on apprendra que l'obéissance aveugle n'a pas d'odeur: elle peut tuer juste pour le plaisir de la chose.

Ce dernier volet est de beaucoup le plus faible. Ce qui aurait pu devenir un conte philosophique donnant dans l'étrange tombe dans

BAXTER — Réalisation: Jérôme Boivin — **Production:** Issa et Alicelo — **Scénario:** Jacques Audiard et Jérôme Boivin, d'après le roman de Ken Greenhall "Des tueurs pas comme les autres" — **Images:** Yves Angélo — **Montage:** Marie-Jo Audiard — **Décors:** Dominique Maleret — **Musique:** Marc Hillman et Patrick Roffé — **Interprétation:** Lise Delamare (Marguerite Deville), Jean Mercure (M. Cuzzo), Jacques Spiesser (Michel Ferer), Catherine Ferran (Florence Morel), Jean-Paul Roussilon (Joseph Barsky), Sabrina Leurquin (Noëlle), François Driancourt (Charles), Daniel Rialet (Jean), Evelyne Didi (Marie Cuzzo), Rémy Carpentier (Roger Morel), Jany Gastaldi (Anne Ferrer), Eve Ziberlin (Véronique), Léa Gabrièle (Eva Braun) Maxime Leroux (la voix de Baxter)— **Origine:** France — 1988 — 82 minutes — **Distribution:** Karim.

le nazisme de surenchère d'une gratuité gênante. Je n'ai pas cru un seul instant à la cruauté on ne peut plus sadique de Charles. Je sais que tous les enfants ne sont pas des anges et que tous les adultes ne sont pas des sadiques. Je sais aussi que plusieurs enfants aiment jouer à la guerre. Mais de là à découvrir chez un enfant le parfait petit nazi avec des parents qui n'en sont pas et dans un milieu qui ne s'y prête pas, il y a un fossé énorme à combler. On a voulu faire dans le fantastique en partant d'un fait admis: l'intérêt des jeunes pour les jeux guerriers. Justement, le fantastique, ici, ne prend pas. Dans cette dernière partie, le soufflé se dégonfle. Il colle au fond du plat avec une fin qui laisse le spectateur sur sa faim. Par contre, sur le plan de la comédie satirique, *Baxter* s'avère assez bien réussi. L'humour noir y fait bon ménage avec le cynisme. Si un de vos ennemis préférés a une peur bleue de l'humour noir qui le fait rire jaune, faites-vous un malin plaisir en lui recommandant ce film. Il deviendra votre ennemi juré pour toujours. Même si la mise en scène traîne parfois de la patte, l'ensemble étonne souvent à cause des commentaires de notre bull-terrier qui décoche des propos troublants.

Quelques séquences retiennent davantage notre attention. Je pense à cette scène où la jeune femme danse avec Baxter affublé d'un tutu. Le tout projeté en ombres chinoises. Je me souviens surtout de cette séquence de la mort en douce d'André Cuzzo. Alors que ce dernier dépose un bouquet de fleurs sur la tombe de Madame Deville, il entend la voix de la défunte qui l'invite à se laisser glisser vers la mort en toute tranquilité. De profil, elle apparaît à côté de lui sous un éclairage lumineux. Pour lui faciliter la tâche, elle lui offre une épaule accueillante où il pourra déposer sa tête sous un éclairage sombre. C'est d'une beauté et d'une tendresse à vous laisser pantois d'admiration.

Baxter est un film racé qui apporte du sang nouveau dans le cinéma français. Jérôme Boivin peut être fier de son chiot. Malgré quelques aboiements ratés, le premier long métrage de ce jeune réalisateur a du chien. On attend de lui une meute de films aussi étranges qu'étonnants.

Janick Beaulieu

Mon cher sujet

MON CHER SUJET — Réalisation: Anne-Marie Miéville — **Scénario:** Anne-Marie Miéville — **Images:** Jean-Paul Rosa da Costa — **Montage:** Anne-Marie Miéville — **Musique:** Gabriel Fauré, Johannes Brahms, Léo Ferré — **Décors:** Yvan Niclass — **Son:** Pierre Camus — **Interprétation:** Gaële Le Roi (Angèle), Anny Romand (Agnès), Hélène Roussel (Odile), Yves Neff (Carlo), Bernard Woringer (François), Hanns Zischler (Heinz), Marc Darnault (Auguste), Michael Gumener (Louis à cinq ans), Anne Michel (la chanteuse de variétés), Jonathan Kerr (le compositeur), Michel Ferrer (le professeur), Catherine Cornuot (la pianiste), Pierre-André Sand (le patron du magasin), Christian Musitelli (le médecin), Laurence Rocheix (l'amie d'Agnès), Roland Sassi (le curé), Nathalie Perley (l'aide Sociale) — **Origine:** France/Suisse — 1988 — 96 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule international.

Au départ, il y avait une appréhension, une crainte même que *Mon cher sujet* se perde dans des conjonctures « godardiennes ». Et pour cause! Collaboratrice de l'enfant terrible du cinéma français, et dans un sens international, depuis 1973, Anne-Marie Miéville prenait un énorme risque à construire sa première oeuvre en solo. Quels truchements fallait-il employer pour éviter les références ou même calquer Jean-Luc Godard? Quels moyens fallait-il prendre pour convaincre de l'authenticité personnelle de l'oeuvre?

Il y a, dans *Mon cher sujet*, un esprit de recherche et de sincérité à tous les niveaux. En se donnant la responsabilité d'écrire le scénario, de réaliser le film et d'en assumer le montage, la réalisatrice marque déjà un pas en avant. Et que dire du titre même du film? En forme d'équations verbales, il suggère la notion de particularité et par là même accrédite son auteure.

Et qui a dit que les plans de ciel filmés en contre-plongée ou les couchers de soleil en caméra fixe étaient une marque de commerce propre à Jean-Luc Godard? On pourrait en dire autant des sons et des bruits hors-textes qui se juxtaposent et en même temps s'entrecroisent aux dialogues des comédiens.

La filiation. Un thème plus malléable dans les mains d'une femme que dans celles d'un homme. Cela fait de *Mon cher sujet* une idée tout à fait sortie de l'imagination de la réalisatrice, sans aucune intervention extérieure.

Odile, soixante ans, Agnès, quarante, Angèle, vingt. Trois femmes, la grand-mère, la mère et la fille. Odile, veuve et solitaire essaie de ne pas perdre ses contacts avec Agnès et Angèle, et assiste son père jusqu'à la mort. Agnès, personnage central de ce trio féminin, tente d'établir le joint entre Odile et Angèle et, par la même occasion, cherche le meilleur moyen de communication avec le couple. Elle se sent bien avec François, mais aime Heinz. Angèle, la plus jeune, chante du Fauré, aime Carlo, saxophoniste de jazz et met au monde son enfant. Une expérience qui lui fera oublier, du moins temporairement, sa vocation pour le chant.

« Les enfants ne peuvent pas vivre sans mère », dira Agnès à sa fille, lors d'une conversation téléphonique. Cette phrase-question conduira Angèle à une prise de position où elle devra apprendre à assumer non seulement sa grossesse, mais le fruit qui en découle.

C'est autour de la naissance (du fils d'Angèle) et de la mort (du père d'Odile) que sont reliés les personnages féminins de *Mon cher sujet*. Des êtres pris aussi dans le tourbillon de leur propre solitude. Odile reste seule après la mort de son père. Elle n'est d'ailleurs pas surprise puisqu'elle n'hésite pas à dire à sa fille: « ... à ton âge, tu devrais savoir qu'on est seul irrémédiablement. »

Agnès n'a pas appris à accepter sa solitude malgré les esquives de ses compagnons: envers François, elle va finir par éprouver un sentiment fraternel (« je suis devenue ta soeur »), et à Heinz, elle dira, en fin de compte, qu'elle ne peut plus faire un geste vers lui.

Enfin, solitude d'Angèle que Carlo veut contraindre à mettre fin à sa grossesse. De plus, il essaie de la détourner du chant classique.

Mais ces solitudes ne sont pas nécessairement imposées par des influences extérieures, mais plutôt générées par les personnages eux-mêmes. Les femmes, à travers leur fort désir d'affirmer leur féminité et leur refus de demeurer de simples objets de désir, les hommes (sauf peut-être dans le cas du père d'Odile), par leur souci de maîtriser ce désir.

« Je me demande si l'amour existe », lance un des protagonistes du film. Qui le dit importe peu puisque, faute d'amour, l'affirmation de soi, chez chacun des personnages, s'exprime dans la création sous des formes diverses, notamment entre l'enfantement et la musique.

La musique, à ce propos, devient presqu'un personnage à part entière. Car *Mon cher sujet*, c'est aussi un film sur le son. Des bruits,

des tonalités et des éclats que la réalisatrice fait vibrer sur le vif, au naturel: lors d'une conversation, dans un restaurant, entre Agnès et sa fille, leurs voix se mêlent et se confondent à celles des autres clients. En plein jardin, entre Agnès et Heinz et entre Agnès et François, le bruissement des feuilles éclipse certains propos des personnages. La nature et les êtres ne font qu'un.

Plutôt que du regard obligé, la mise en scène procède de l'oeil témoin et presque documentaire — la leçon de chant d'Angèle en est un exemple éloquent. Anne-Marie Miéville observe et nous laisse contempler des situations réelles, même si, dans la séquence finale, nous ne pouvons nous empêcher de présumer que le happy end cache une rupture possible du trio que forment le père, la mère et l'enfant.

Élie Castiel

Indiana Jones et la Dernière Croisade / Indiana Jones and the Last Crusade

La trilogie qui aura le plus marqué les années 80 s'est achevée avec *Indiana Jones and the Last Crusade*. Enfin, c'est ce que souhaite Steven Spielberg, qui affirme avoir fait le nécessaire, dans le dernier film, pour bien signifier à George Lucas qu'il ne devrait plus y avoir d'aventures d'Indiana Jones. Bien sûr, il fait référence à la finale en coucher de soleil qui marque la sortie triomphale du héros et de ses compères, comme à la fin du plus classique des westerns. George Lucas respectera-t-il les voeux de Spielberg? Peut-être que oui, peut-être que non, puisque les producteurs peuvent avoir la dent longue. À mon avis, ce serait une erreur sur le plan artistique de continuer la série. Déjà que celle-ci n'avait pas une base très solide au départ. Le pastiche de « serials » et de vieux films d'aventures a ses limites.

La critique évaluative de *Indiana Jones and the Last Crusade* est problématique. Comparé à quantité d'autres films d'action sortis à la chaîne depuis une dizaine d'années, le film de Spielberg et Lucas est un bijou. Un bijou très mécanique, j'en conviens, mais un bijou quand même. À la réalisation, Spielberg sait faire preuve de contrôle et d'expertise, en bon ingénieur qu'il sait être. Remarquez que je ne dis pas « technicien ». Spielberg n'est pas un tâcheron, bien que la série des Indiana Jones lui ait été offerte à titre de commande spéciale. Cependant pour ceux qui ont appris à reconnaître un auteur en Spielberg — combien sommes-nous encore? —, le film s'avère assez mince.

Après s'être intéressé au pouvoir matriarcal, surtout dans les films qu'il a réalisés au cours des années[1] 70, Spielberg se penche de plus en plus sur la nature et le rôle du père. *E.T.*, *Indiana Jones and the Temple of Doom* et *Empire of the Sun* mettent tous en scène un couple de héros masculins forcés de vivre une relation parentale. *Indiana Jones and the Last Crusade* renoue avec l'idée en la développant sur deux fronts. On voit tout d'abord se confronter deux docteurs Jones, Indy et son père, qui n'ont jamais été très près l'un de l'autre. Indy se voit forcé de renouer avec son père, lorsque celui-ci se fait enlever par des nazis. Ceux-ci espèrent soutirer d'Henry Jones, le secret archéologique de l'emplacement du Graal. C'est ici que s'inscrit le deuxième volet de la thématique. La recherche du père charnel coïncide avec la recherche du Père céleste, ou enfin d'un signe qu'il a laissé derrière lui: le calice du Christ, « artefact » légendaire.

Telle qu'elle est écrite et jouée, la relation entre Jones fils et Jones père ne manque pas de piquant, voire même d'acidité. On sent bien la rancoeur d'Indy face au père qu'il a toujours trouvé trop absent. Au détour d'une réplique, on devine aussi qu'Indy lui reproche le « départ » de sa mère (on ne sait pas si elle est morte ou si elle s'est séparée de son mari). Spielberg pousse même l'audace jusqu'à faire des deux hommes, des rivaux sur le plan sexuel: ils ont droit, tous les deux, aux attentions de leur assistante Elsa Schneider. À ce point de vue, la confrontation entre père et fils adopte carrément le mode de la comédie; sans doute un clin d'oeil au passé cinématographique de Sean Connery, qui a tenu plus d'une femme dans ses bras en interprétant le célèbre agent 007. Le vieux playboy cède difficilement sa place.

En définitive, le discours que développe Spielberg est bien léger. Sa critique du rôle du père dans la cellule familiale est tissée en filigrane, presque timidement, entre deux scènes de poursuites. On pouvait difficilement s'attendre à plus d'un film d'action, j'en conviens. Malheureusement, le deuxième volet de la thématique est expédié de façon encore plus sommaire. La quête du Graal, telle qu'interprétée par les auteurs, ne remet pas en question le Père céleste. Les tensions entre Indy et son père ne trouvent donc pas leur pendant à ce sujet. La thèse avorte en quelque sorte. De plus, narrativement, la découverte du Graal apparaît vite accessoire et comme sans âme; un peu à la façon des adaptations bibliques de Cecil B. De Mille. Dans la séquence au temple secret, la réalisation de Spielberg flanche même un peu. Le suspense y est maladroit, malgré l'ingéniosité de la troisième énigme qu'a à résoudre Indy. De plus, l'émotion n'atteint jamais le

INDIANA JONES ET LA DERNIÈRE CROISADE (Indiana Jones and the Last Crusade) — Réalisation: Steven Spielberg — **Production:** Robert Watts — **Scénario:** Jeffrey Boam d'après une histoire de George Lucas et Menno Meyes — **Costumes:** Anthony Powell — **Images:** Douglas Slocombe — **Musique:** John Williams — **Montage:** Michael Kahn — **Son:** Ben Burtt — **Interprétation:** Harrison Ford (Indiana Jones), Sean Connery (le docteur Henry Jones), Denholm Elliott (Marcus Brody), Alison Doody (le docteur Elsa Schneider), John Rhys-Davies (Sallah), Julian Glover (Walter Donovan), River Phoenix (le jeune Indy), Michael Byrne (Vogel), Kevork Malikyan (Kazim), Richard Young (Fedora), Bradley Gregg (Rescoe), J.J. Hardy (Herman) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 127 minutes — **Distribution:** Paramount.

(1) Le rôle de la mère est beaucoup plus fort que celui du père dans *The Sugarland Express* et dans *Poltergeist*. Soulignons aussi l'importance du vaisseau-mère de *Close Encounters of the Third Kind*, et la redoutable féminité du requin de *Jaws*, monstre phallique, bien sûr, mais aussi incarnation du *vagina dentata*. *The Color Purple*, réalisé après *E.T.*, renouait aussi de façon éclatante avec le propos matriarcal présent dans l'oeuvre de Spielberg.

paroxysme auquel Spielberg nous a habitués. Pourtant, l'occasion s'y prêtait. Indy trouve le Graal au milieu de centaines de calices et réussit à sauver la vie de son père... mais le film précipite ces moments comme pour ne pas ennuyer le spectateur. Un non-sens.

Malgré ce « climax » un peu bâclé, le film de Spielberg demeure intéressant stylistiquement. Le cinéaste y présente la synthèse des deux films précédents. *Indiana Jones and the Last Crusade* allie le côté grisant de *Raiders of the Lost Ark* et l'atmosphère cauchemardesque de *Indiana Jones and the Temple of Doom*. On y retrouve l'élan horizontal du premier film, sa fuite vers l'avant, sa folle course à travers le monde, et l'élan vertical du deuxième film, caractérisé par les emprisonnements répétitifs d'Indy dans des lieux souterrains. On peut aussi ajouter le sentiment de vertige, une spirale au mouvement vertical, devant le diabolisme des « méchants » qui menace l'unité monoparentale dans les deux derniers films (Indy/Short Round, Henry/Indy). On se rappelle aussi que, dans *Raiders*, Indy cuisait sous le chaud soleil jaune du désert et partait à la recherche d'une lumière blanche, aveuglante, celle d'un certain pouvoir divin (sic), caché au sein de l'arche sacrée. Dans *Temple of Doom*, Indy devenait, au contraire, prisonnier d'un lieu baignant dans une lumière rouge; une force puissante l'amenant à trahir ses amis. Dans *The Last Crusade*, Spielberg juxtapose ces différentes données esthétiques et crée une tension formelle, une lutte à finir entre les deux univers d'Indiana Jones. Indy parcourt de nouveau le monde à la recherche d'un objet au pouvoir divin; une quête au mouvement irrésistible qui l'amène dans un temple baigné de lumière dorée. Mais entre temps, à cause d'une traîtresse, Indy se voit forcé de stopper son élan pour aller faire une visite à Berlin, dans l'antre du Fuhrer, sorte de pendant du temple indien de *Temple of Doom*. On a rarement vu, à l'écran, un Berlin aussi cauchemardesque: décors stylisés, projections arrière et avant situant les acteurs dans un espace mis à feu, cris et confusion dans un bain de lumière rougeâtre. Une géhenne assez redoutable qu'une pointe d'humour ne fait que rendre plus démentielle (voir la rencontre entre Indy et Hitler). En définitive cependant, c'est l'éclat purificateur du désert et celui d'un soleil orange qui libèrent Indy des démons concoctés par Spielberg et Lucas. Sa dernière randonnée, vers l'astre qui se couche à l'arrière-plan, est d'ailleurs prometteuse de liberté absolue, celle qu'offre le point de fuite à l'horizon des compositions de type Renaissance. Un terme qui pourrait s'avérer doublement approprié si la fin des aventures d'Indy marquait le début de celles du docteur Henry Jones.

En effet, même si Spielberg ne se dit plus intéressé par la série des Indiana Jones, le succès bien mérité qu'a remporté la performance de Sean Connery pourrait inspirer une nouvelle trilogie à George Lucas. Le fils est mort, vive le père?

Johanne Larue

La Citadelle

LA CITADELLE — **Réalisation:** Mohammed Chouikh — **Scénario:** Mohammed Chouikh — **Production:** Mohammed Tahar Harhoura — **Images:** Allel Yahiaoui — **Musique:** Jawad Fasla — **Montage:** Yamina Chouikh — **Interprétation:** Khaled Barkat (Kaddour), Djillali Ain-Tedeles (Sidi), Fettouma Ousliha (Helima), Momo (Aïssa), Fatima Belhadj (Nedjma), Bournedienne Sirat (le cordonnier), Nawel Zaatar (Aïcha), Hami Habati (le poète), Ourdia (Zoubida) — **Origine:** Algérie — 1988 — 95 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule international.

Avant d'accéder à son autodétermination, l'Algérie n'était, cinématographiquement parlant, qu'un décor ou au plus un sujet de documentaires réalisés par les autorités régnantes. C'est à partir de 1957, en plein remous causés par les forces de décolonisation, que sont formés les premiers cinéastes algériens du F.L.N. (Front de libération nationale). Marqués par le souci de témoigner (*L'Aube des damnés*, d'Ahmed Rachedi), ou de soulever la lutte populaire pour la libération (*Le Vent des Aurès*, de Mohamed Lakhdar Hamina), ces néophytes d'un mouvement cinématographique à peine naissant signent des oeuvres marquantes du cinéma tiers-mondiste. Ce courant de la production algérienne, d'abord vouée à la conquête de l'indépendance, puis à quelques reprises à la révolution agraire, se poursuit jusqu'au milieu des années 70 alors qu'un certain Merzak Allouache réalise *Omar Gatlato*, une observation critique d'une partie de la société algérienne, celle qui habite la grande ville. Toujours par le biais du cinéma, la décolonisation politique et géographique cède le pas à l'indépendance des mentalités, d'où un cinéma plus personnel.

Sous le climat méditerranéen, il y a une douceur de vivre qui engendre l'oisiveté et la nonchalance et qui pousse les gens à l'acceptation d'une certaine vacuité dans leur existence. À l'instar du héros du film d'Allouache, celui de *La Citadelle* comble son inanité existentielle par la poursuite d'un rêve, celui de la conquête de la femme. Car, dans le premier long métrage de Mohamed Chouikh, l'absence de la femme dans la vie sociale est inscrite en creux.

Kaddour, une espèce de Pierrot lunaire, tombe amoureux de la femme du cordonnier et devient ainsi un danger pour tout le village, même si ses moyens de séduction (simples sérénades coites sous la fenêtre de la bien-aimée) ne sont en fait que des velléités fugitives.

Kaddour est le lien entre deux pôles de frustration: celui des hommes qui ne trouvent femme, ou lorsqu'ils la trouvent, ont la haute main sur elle, et celui des femmes qui subissent cette domination, fortement appuyée par la « normalité » traditionnelle de la polygamie.

Le lourd fardeau que porte Kaddour sur ses frêles épaules n'est que le miroitement d'une société ancestrale figée dans le temps. Et lorsque par un simple geste maladroit (ou n'est-ce pas là un stratagème, bienvenu d'ailleurs, du cinéaste?) d'un bras trop engourdi, les planches de bois forment une croix, c'est tout le martyre d'un peuple assujetti à des lois ancestrales qui est représenté.

Même si dans *La Citadelle* les femmes semblent être les premières victimes, le temps semble s'être arrêté pour les hommes. Inconscients, insouciants même, pris dans l'engrenage de leur machisme paternaliste et mystique (on signalera, à ce propos, le court plan séquence où quatre maris sont amenés sur des chevaux blancs, au son des youyous des femmes, à leurs épouses pour la nuit de noce,

et derrière le voile de celles-ci, ils vont trouver refus, soumission, douceur et déception), ils sont très à l'aise dans leur statu quo, à l'opposé de leurs femmes (ou maîtresses) qui, elles, s'avisent de hurler à qui mieux mieux leurs angoisses, leurs peurs et leurs frustrations.

Il y a un blocage chez tous les personnages de *La Citadelle*, une obturation due à la confrontation brutale d'un imaginaire collectif usé, avec des traditions orientales solidement établies.

Cette chronique « défolklorisée » touche le spectateur droit au coeur et à l'esprit. Et lorsque, à la dernière image, on entend des pleurs exaspérants et des cris stridents qui retentissent de la gorge serrée d'une petite fille, l'optimisme du cinéaste se fraie alors un étroit passage qui laisse présager une lueur d'espoir.

Élie Castiel

Histoires de fantômes chinois

Les fantômes ont de plus en plus le sens de l'humour au grand écran. Simultanément à la vague *Ghostbusters*, dont la deuxième vague vient déferler cet été, et *Beetlejuice*, un film au succès inespéré, un réalisateur prometteur, Ching Siu-Tung, y allait, à l'autre bout du monde, d'intéressantes *Histoires de fantômes chinois*. Les méchantes langues diront qu'il s'agit là d'une histoire de la vie des dirigeants chinois, étrangement absents lors des récents événements de Beijing, mais il n'en est rien...

Lin est un percepteur d'impôts. En Chine, ce métier est loin d'être celui d'un rond-de-cuir, bien peinard dans son officine climatisée: selon le journaliste Nicholas Kristoff, treize d'entre eux ont été assassinés par des paysans mécontents au cours des quatre dernières années, vingt-sept autres ont été rendus infirmes et 6 400 ont été battus. Lin, donc, est percepteur. Il se retrouve, un jour pluvieux, dans un coin perdu de la Chine, à la recherche d'un lieu pour passer la nuit. Ses informateurs lui indiquent le chemin d'un temple dont l'atmosphère glauque ne laisse transpirer rien de bon augure. Pour le pauvre Lin, ce sera le début d'une longue série de frissons car, dans ce manoir, les fantômes sont nombreux et n'attendent que le moment propice pour frapper.

Histoires de fantômes chinois avait surpris plusieurs spectateurs au dernier Festival du film fantastique d'Avoriaz. Un accueil pleinement mérité car, après quelques minutes d'acclimatation, le film étonne par son rythme, ses trucages et, surtout, son humour noir. Sans oublier, question de mettre un peu de chair autour d'un scénario assez banal, une idylle entre Lin et la belle Lit-Siu qui, dans la plus pure tradition des contes pour enfants, doit épouser le monstre de la montagne noire...

Jamais le public n'est laissé sur le carreau. Comme les héros des navrants films jaunes de kung-fu, fort populaires ici il y a une quinzaine d'années, les fantômes de Siu-Tung n'en finissent plus de défier la loi de la gravité, rebondissant, ici et là, dans les arbres, sur les toits, par-dessus leurs adversaires. Ces séquences spectaculaires sont amplifiées par un cadrage fort audacieux. Ça déménage comme c'est pas possible, surtout, dans la scène finale, où le héros, sa belle et un fantôme taoïste allié, forcent les portes de l'enfer pour régler le cas du méchant despote. Les rapprochements avec *Beetlejuice* deviennent vite inévitables, malgré une différence énorme de budget.

Heureuse initiative des distributeurs québécois que d'avoir acheté les droits de cette production qui permet aux cinéphiles de voir souffler un vent de renouveau sur le film fantastique. En plus de nous permettre de goûter à un cinéma dont le monde entier ne soupçonne pas encore tout le potentiel.

Normand Provencher

HISTOIRES DE FANTÔMES CHINOIS — Réalisation: Ching Siu Tung — **Scénario:** Yuen Kai Chi — **Production:** Tsui Hark — **Images:** Poon Hang Seng, Sander Lee, Tom Lau et Wong Wing Hang — **Costumes:** Chan Ku Fong — **Musique:** Romeo Diaz et James Wong — **Interprétation:** Lesli Cheung (Lin Choi Sin), Wong Tsu Hsien (Lit Siu See), Wo Ma (Yin Chek Hsia), Lau Sui Ming (Lau Lau) — **Origine:** Hong Kong — 1987 — 90 minutes — **Distribution:** Les films du Crépuscule international.

Mon ami le traître

Curieusement, l'actualité de ces derniers temps remet sur le tapis l'un des vieux sujets tabous que la France n'a pas fini d'exorciser depuis près de quarante-cinq ans. Après le fameux procès Barbie, voici qu'éclate l'affaire Paul Touvier, cet ancien chef de la milice lyonnaise, à qui l'Allemagne nazie doit plusieurs années de fidèle et efficace collaboration. Fait du hasard (!?), voici qu'un réalisateur français a l'audace et le courage d'aborder ce thème un peu à contre-courant des idées établies. Les hauts faits de la résistance et les crimes de l'occupant nazi ont depuis longtemps été exploités par le cinéma français qui a trouvé là une source d'inspiration presque inépuisable avec des sujets facilement scénarisables, alliant souvent le suspense au drame social. Pourtant, la plupart du temps, la guerre s'arrête à la libération de 1944. Rares sont les films qui ont osé aborder les mois qui suivirent ce grand moment; comme si cette époque était sciemment occultée, vouée à être effacée de la mémoire collective. C'est qu'il existe des événements dont on préfère oublier l'existence. Trop controversés, trop brumeux et trop peu glorieux, ceux-ci ont tendance à réveiller de vieux démons. Cette époque maudite est celle de l'épuration, des règlements de comptes, l'époque où plus d'un a retourné sa veste. Anciens collabos ou simples sympathisants d'un certain nouvel ordre qui applaudissaient à pleines mains après un discours de Pétain, combien d'entre eux ne se sont pas trouvé une âme de résistant ou de patriote lorsque les premiers chars américains pointèrent leur canon à l'horizon? Combien de traîtres, d'assassins ont pu bénéficier de complicité auprès de différents organismes comme les services secrets américains et français, qui sous le couvert de la raison d'État aidaient les dirigeants nazis à fuir vers l'Amérique du Sud en échange de précieux renseignements pouvant leur servir dans une future lutte contre les communistes, entre autres. Pendant ce temps, le peuple et les autorités se défoulaient sur la piétaille, sur de pauvres types qui, pas assez malins, pas assez riches ou pas assez puissants, n'ont pas pu se garantir les protections indispensables en ces temps de justice arbitraire. Faut-il plaindre ces minables sous-fifres qui ont embarqué dans le train de la collaboration avec l'occupant sans souvent trop savoir pourquoi? José Giovanni avec son film *Mon ami le traître* ne le fait pas, mais il stigmatise la hargne aveugle des jugements sommaires qui plus d'une fois fit payer aux petits exécutants les crimes de leurs chefs que le nouveau pouvoir en place hypocritement protégeait. Qui donc peut encore s'octroyer le droit de juger, semble se demander Giovanni.

Georges Galtieri, le personnage principal du film, est une petite frappe qu'influence depuis longtemps son frère bossu rendu misanthrope par son infirmité. Envoyés en tôle avant guerre, suite à des coups foireux, les deux frères se voient offrir de sortir de leur trou en échange de leur collaboration avec la milice. Sans réellement participer aux exactions de ces Français au service de l'Allemagne, Georges n'en est pas moins devenu leur complice et, à la libération, il est bien obligé de fuir comme les autres. Avec l'aide de sa petite amie, Jacqueline, il négocie alors son impunité avec le capitaine Rove de la Sûreté française. En contrepartie, il fournirait des renseignements permettant le démantèlement d'un réseau d'espions nazis qui projettent de faire sauter le métro parisien. Le marché est conclu et l'opération est un succès. Mais les supérieurs de Rove ne comptent pas en rester là et envoient Georges à Marseille pour qu'il balance d'anciens complices. Entraîné dans la tourmente, le jeune homme se laisse aller à la délation, comptant sur Rove pour l'en sortir. Ce dernier, pour sa part, profite de la situation pour tenter d'obtenir des nouvelles de sa femme, une résistante qui fut arrêtée et torturée par la Gestapo. D'abord méfiants, les deux hommes finissent par lier amitié, mais le pardon ne se gagne pas aussi facilement. Et, malgré sa bonne volonté, Georges sera finalement condamné à mort, tandis que Rove verra l'assassin de son épouse protégé par ses supérieurs dans l'intérêt du contre-espionnage.

On ne peut nier à Giovanni un certain courage dans l'expression de ses opinions, surtout sur un thème aussi ambigu où il est vite fait de se faire attribuer une étiquette de bon ou de méchant. Mais Giovanni connaît bien toutes les ficelles de son métier. Spécialiste du polar à tendance réactionnaire, il a toujours fait recette dans le cinéma populaire (*Deux hommes dans la ville, Le Gitan, Le Ruffian*...). Ici encore, il reprend les thèmes romanesques qui lui sont chers: amitiés viriles, bandit au coeur tendre, traître repenti, amour sans faille et il place le tout dans un contexte un peu plus particulier. L'histoire est certes émouvante, pathétique même, et pourtant il lui manque quelque chose. Un sujet aussi brûlant aurait demandé beaucoup plus de finesse, surtout du point de vue des développements psychologiques, qui sont ici souvent tirés à gros traits. La mise en scène fait preuve d'une certaine sobriété de ton, ce qui n'a pas toujours été dans les habitudes du réalisateur, mais elle ne se révèle pas constamment inspirée. Le rythme décousu de certaines séquences font que celles-ci ont beaucoup de mal à être crédibles. Les scènes d'action, en particulier, ne sont pas convaincantes. La reconstitution historique se veut minimale. Quelques voitures d'époque, de vieux uniformes et deux, trois objets domestiques ne suffisent pas réellement pour reproduire l'atmosphère de ces années-là, d'autant plus que la caméra ne s'attarde que très peu à des plans d'ensemble, se contentant le plus souvent de cerner au maximun deux personnages.

Quant aux acteurs principaux, si l'on excepte Thierry Frémont, on les a connus dans de meilleures compositions. Pourtant bon acteur, André Dussollier semble mal à l'aise dans son rôle. Son jeu sobre, ne laissant transparaître que très peu d'émotions, fait de son personnage un être trop neutre et effacé. À l'origine, Lino Ventura avait été choisi pour interpréter le commandant Rove. Gageons que le résultat aurait été bien plus « pittoresque »! Malgré un jeu misant

MON AMI LE TRAÎTRE — Réalisation: José Giovanni — **Scénario:** José Giovanni, Claude Sautet et Alphonse Boudard d'après le roman de José Giovanni — **Production:** Alain Sarde — **Images:** Jean-Francis Gondre — **Musique:** Jean-Marie Sénia — **Montage:** Jacqueline Thiédot — **Interprétation:** Valérie Kaprisky (Louise), André Dussollier (Rove), Thierry Frémont (Georges), Steve Kalfa (Pellin), Yves Kerboul (le colonel), Philippe Dormoy (le bossu), Michel Peyrelon (Ibrana) Jean-Pierre Bernard (le capitaine), Jean-Michel Noiret (Minsol), Frédéric Ratel (Neuvoie), Jean-Pierre Sentier (la glisse), Jean-Jacques Moreau (l'avocat Vilar), Dora Doll (Dora), Jean-Pierre Hutinet (le commissaire), Pierre Leomy (le président), Bernard Fontaine (Goetz), Jacques Zabor (Dubois), Gaby Briand (Franz), Denis Daniel (M. de Fustange) Hélioïse Mignot (Mme de Fustange) — **Origine:** France — 1988 — 115 minutes — **Distribution:** Ciné 360.

également sur une certaine retenue, Valérie Kaprisky se montre relativement gauche dans ses interventions. Comme elle nous a peu accoutumé à de telles performances en demi-teinte, on se sent un peu frustré. Reconnaissons-lui cependant que l'importance de son rôle étant mal défini par le script, il lui aurait été difficile de réussir mieux sans aggraver cette note discordante. Après *La Chambre d'ami*, *Travelling avant* et surtout *Les Noces barbares*, Thierry Frémont confirme ici tout l'indéniable talent qu'on lui prêtait. Son jeu naturel et sensible parvient à donner tout l'impact nécessaire à son personnage de collabo, faisant même oublier son apparence un peu trop adolescente.

Un film donc qui aborde un thème assez remuant sous la forme d'une émouvante histoire d'amitié, mais qui n'est malheureusement pas dénué de nombreux petits défauts. Dommage!

Christian Depoorter

Field of Dreams

FIELD OF DREAMS — Réalisation: Phil Alden Robinson — **Production:** Lawrence Gordon et Charles Gordon — **Scénario:** Phil Alden Robinson d'après le livre « Shoeless Joe » de W.P. Kinsella — **Musique:** James Horner — **Images:** John Lindley — **Montage:** Ian Crafford — **Costumes:** Linda Bass — **Interprétation:** Kevin Costner (Ray Kinsella), Amy Madigan (Annie Kinsella), Gaby Hoffman (Karin Kinsella), Ray Liotta (Shoeless Joe Jackson), Timothy Busfield (Mark), James Earl Jones (Terence Mann), Burt Lancaster (le docteur « Moonlight » Graham), Frank Whaley (Archie Graham), Dwier Brown (John Kinsella), James Andelin (le propriétaire du magasin d'alimentation), Mary Anne Kean (la femme du propriétaire du magasin d'alimentation), Fern Persons (la mère d'Annie), Kelly Coffield (Dee, la femme de Mark) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 105 minutes — **Distribution:** Universal.

Depuis un an, quelques réalisateurs américains s'emparent avec prédilection d'un même thème: la mythification de leur sport national, le baseball. Chacun le traite à sa façon et parvient avec bonheur à mettre en évidence un aspect de la culture américaine. *Bull Durham* établit un parallèle entre la sexualité et la pratique du baseball. *Major League* caricature les manies des joueurs et leur besoin d'éblouir à la fois partisans et fillettes de quinze ans. Un peu plus difficile d'accès, *Eight Men Out* lève le voile sur les complots tramés en 1919. Les propriétaires des White Sox de Chicago avaient refusé d'augmenter les salaires de leurs joueurs même s'ils étaient les champions de la ligue majeure. Huit joueurs ont sévèrement payé la note. Trahis par leurs idoles qu'ils croyaient pures et glorieuses, les Américains préfèrent reléguer aux oubliettes ce scandale qui entache la réputation de la nation entière. Et voici que le plus mythificateur de ces films, *Field of Dreams*, revient à la charge en s'éloignant de la réalité quotidienne du baseball. On fait graduellement revenir de l'au-delà les huit joueurs exclus de 1919, un autre qui n'a joué qu'une manche en 1922 et une équipe entière afin de leur donner la réplique. Le dernier revenant à se manifester, un ancien joueur de la ligue mineure, est le père de Ray Kinsella, le jeune fermier de 36 ans sans qui cette aventure n'aurait jamais eu lieu. Ray et son père se parleront peu. Ils lanceront et recevront ensemble quelques balles, signe de la réconciliation père/fils.

Bien davantage que la rencontre des deux hommes, *Field of Dreams* vise à effacer les fautes du passé. Ray risque la perte de sa ferme pour construire un terrain de baseball au milieu de son champ de maïs. Sa foi en la voix qui l'a guidée d'une étape à l'autre de sa quête a permis le rachat du peuple américain. Cette mission ne pouvait être accomplie que par des êtres au coeur pur. Seuls ceux qui ont la foi en la « religion » du baseball ont la chance de voir les héros fantomatiques. À la fin du film, une file interminable d'automobilistes envahit les routes pour acclamer le retour de leurs dieux, les White Sox de 1919. Les amateurs de baseball ont enfin recouvré la foi. Ils sont sauvés.

Ces White Sox sont vraiment blancs, purs, éclatants de propreté. On veut oublier le scandale de 1919 et permettre à ces joueurs jadis exclus de la ligue majeure de pratiquer à nouveau leur sport préféré. Tout est idéalisé. Au diable les manies et les faiblesses humaines. Ces joueurs sont des dieux. Le fameux Shoeless Joe Jackson semble d'autant plus inaccessible qu'il parle peu. Il est le héros des gagne-petits. Il les console de leurs défaites en leur offrant la possibilité de s'identifier à un gagnant. L'amateur de baseball, comme les mordus de hockey ou de soccer, vit par procuration les hauts et les bas d'une saison sportive afin d'oublier la banalité de sa vie quotidienne.

Sans grands rebondissements, *Field of Dreams* a pour richesse une structure fondée sur l'essence même des règles du baseball, un jeu non linéaire et non temporel. Non linéaire parce que le but n'est pas devant chaque équipe comme au hockey. Au baseball, le frappeur devenu coureur marque un point s'il atteint le marbre après avoir touché dans l'ordre les 1er, 2e et 3e buts sans avoir été retiré et avant que le troisième retrait ait eu lieu. Non temporel parce qu'une manche n'a pas de durée précise, contrairement à une partie de hockey où chaque période exige vingt minutes de jeu. Les règles du baseball sont plus complexes, plus abstraites.

La structure du scénario de Phil Alden Robinson (adapté du roman de W. P. Kinsella) se joue également des limites temporelles et linéaires. On se promène allègrement de 1919 à 1988 pour retourner en 1972 et revenir en 1988. Les personnages passent de la mort à la vie et de la vie à la mort sans crier gare. Archibald « Moonlight » Graham, le joueur de 1922 qui deviendra médecin, semble s'être réincarné en un jeune amateur de baseball dénommé Archie Graham qui devient à son tour « doc » Graham afin de sauver la fille de Ray Kinsella.

Il faut vraiment être Américain pour signer un tel film, pour rendre davantage mythique un sport, un joueur et une équipe dont le souvenir a déjà été amplifié et déformé par l'imagination populaire. *Field of Dreams* prouve que les Américains sont imbattables lorsqu'ils se mêlent de faire des films sur des sujets qui les touchent.

Sylvie Beaupré

Paperhouse

La petite Anna a des rêves qui la poursuivent jusque dans la vie. Ses visions nocturnes sont maison abandonnée et jeune garçon derrière une fenêtre. Elle s'y plaît dans ses rêves, Anna, et sait s'y rendre avec habileté. Il s'agit tout simplement de se mettre à dessiner, à l'aide de ses gros crayons, des croquis sans prétention, puis, lorsqu'elle ira au lit, surgiront très vite dans ses rêves les dessins qu'elle a imaginés. Bientôt, emportée par la véracité ambiguë de ce qu'elle voit dans son univers de sommeil, elle essaiera de joindre les deux mondes. En s'aidant de ses crayons. Et de ceux qui veulent bien la croire lorsqu'elle leur raconte ce qu'elle a vu, ce qu'elle a fait et ce qu'elle pourrait, encore une fois, voir et faire.

Dans la vie réelle cependant, Anna est alitée. Elle a eu de petites crises d'étourdissement en classe et des accès de fièvre. Personne, pas même la gentille doctoresse qui vient à la maison n'arrive à mettre le doigt sur les causes de ces indispositions successives.

Face à ces deux vies d'Anna qui leur sont présentées, les spectateurs de *Paperhouse* se sentent, au début du moins, un peu privilégiés. Ils peuvent choisir laquelle de ces vies sied le mieux au personnage de petite fille qui prend tout l'écran. Ils peuvent décider de son sort, un peu à la manière d'Anna elle-même qui crée ses rêves de la nuit avec ses crayons du jour. Souvent, ils balancent entre deux suppositions, se permettant d'extrapoler à loisir sur les personnages secondaires qui font partie de la vie quotidienne d'Anna: son père souvent absent, sa mère toujours là, une institutrice, quelques vagues amis...

En fait, ce que devraient faire les spectateurs, c'est opter pour la solution la plus simple: se laisser aller à voir Anna comme une petite fille qui grandit et qui cherche un refuge à ses tourments intérieurs dans de petits jeux personnels. Pleine d'imagination, c'est vers un monde de féerie et fertile en merveilleux qu'elle va s'évader. Elle ne sait sans doute pas ce qui se passe, mais c'est pourtant elle qui tient les ficelles de ce qui lui arrive successivement. Un peu comme dans la vie, lorsqu'on se questionne sur les événements, la société, le cours que prend sa propre existence.

Paperhouse est un film qui parle à l'imagination. C'est en quoi c'est un vrai film de cinéma. Mêlant avec intelligence illusion et réalité, il permet d'être vu sous deux aspects: psychologiquement, en restant aux côtés de la petite fille; et cinématographiquement, en analysant les techniques utilisées pour faire passer le message.

Il y a énormément d'incertitude dans la vie d'Anna. Son père voyage de par le monde, sa mère stressée par son travail fait de son mieux pour se rapprocher de sa fille, à un moment de la vie de celle-ci où elle sait le réconfort dont elle a besoin. Le monde de fantaisie d'Anna est prêt à être construit, parce celui que la petite fille franchit la frontière entre le monde du rêve et de la réalité sans se douter (ou, au contraire, en sachant bien) qu'elle passe de l'enfance à l'adolescence. La solitude de l'enfant à ce moment crucial de sa vie s'enrichit de la faculté qu'il a de trier les différents « inconnus » qui se présentent à lui. Ainsi, Anna essaie-t-elle de comprendre l'univers nouveau qui l'entoure (confusion au sujet de ses parents, peur de la mort, les garçons). Et elle se rend compte qu'elle ne réussira à dompter cet univers nouveau qu'avec les moyens qu'elle seule possède. Ses dessins vont prendre vie dans ses rêves. Ce sont peut-être encore dans son esprit enfantin les légendes que sont parvenues à y créer les histoires racontées par les parents, justement avant le sommeil. Terreur et merveilleux s'y mêlaient si bien dans l'enfance. Alors, pourquoi ne pas continuer lorsqu'on devient *teenager*? Lorsque le beau rêve de bonheur se transforme en cauchemar, c'est là qu'il faut essayer de voir ce que l'on peut faire. Anna se perd dans les choses inexpliquées, s'invente un père maléfique, un jeune homme enfermé dans une sorte de tour d'ivoire, se cherche une porte de sortie qui, à chaque fois, se transforme en une nouvelle percée dans le monde des ombres, peur panique et exaltation stimulante à tous les coups. Face au monde qui lui a été préparé par la vie quotidienne, Anna se fabrique, avec du papier et un crayon, un univers qui lui est propre et qu'elle construit à son image. Plus tard, la « maison » protectrice qu'elle s'est créée deviendra la demeure dont il faut s'échapper, qu'il faut absolument laisser derrière soi si l'on veut continuer à vivre.

Bernard Rose signe son premier long métrage avec *Paperhouse*. Antérieurement réalisateur de vidéo-clips (c'est à lui qu'on doit « Relax » du groupe Frankie Goes to Hollywood, et « Red, Red Wine » de UB40), il a choisi d'adapter « Marianne Dreams », un roman de Catherine Storr, à cause de la profondeur psychologique qu'il s'est cru capable de transférer à l'écran. Le film, à cent pour cent visuel, est une réussite totale qui nous fera entendre parler de Bernard Rose pour de longues années à venir. En fait, *Paperhouse* n'est pas uniquement une manière de voir les conflits de la vie face à la maturation de l'individu. C'est la lutte continuelle de ces deux facteurs jusque dans la vie adulte.

Les images prennent comme point de départ une très simple émotion pour en faire un gigantesque état d'esprit. Point de mouvements de caméra inutiles ici. Les deux mondes se succèdent

PAPERHOUSE — **Réalisation:** Bernard Rose — **Production:** Tim Bevan et Sarah Radclyffe — **Scénario:** Matthew Jacobs, d'après le roman de Catherine Stor « Marianne Dreams » — **Images:** Mike Southon — **Montage:** Dan Rae — **Musique:** Hans Zimmer et Stanley Myers — **Costumes:** Nic Ede — **Interprétation:** Charlotte Burke (Anna), Elliott Spiers (Marc), Glenne Headly (Kate), Ben Cross (le père d'Anna), Gemma Jones (le docteur Sarah Nichols), Sarah Newbold (Karen), Janet Bertish (Mlle Vanstone), Samantha Cahill (Sharon), Gary Bleasdale (le policier), Barbara Keogh (le réceptionniste), Karen Gledhill (l'infirmière) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 92 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

par de simples enchaînés et paraissent présents et vrais à chaque instant. Les changements sont uniquement vus à travers les constants mouvements du vent sur la lande (paysages ouverts, balayés, transformés) mis en parallèle avec ceux intérieurs de la petite fille malade.

Les désirs, les tourments d'Anna se reflètent dans ces visions d'espace constamment opposées à celles de claustration qu'elle éprouve elle-même et qu'elle transpose dans le personnage du garçon enfermé à l'intérieur de sa propre maladie. La caméra, toujours innovatrice, ne perd pas de temps pour décrire cette double évocation: elle fonctionne à grands traits, par larges touches, imitant les tracés d'Anna sur son papier.

Finalement, ce qui reste de *Paperhouse*, c'est un film tourné de façon originale, presque classique, dispensant ses fièvres avec un raffinement sans outrance, et marqué par une recherche gourmande de la beauté. La jeune actrice qui interprète le rôle principal s'appelle Charlotte Burke. Elle a treize ans. Elle n'a jamais fait de cinéma avant ce film. Elle a décidé d'y être elle-même. Et elle a eu raison: les frissons communiqués sont des frissons bienfaiteurs, parce qu'ils sont les siens. Félicitations.

Maurice Elia

Heathers

HEATHERS — **Réalisation:** Michael Lehmann — **Scénario:** Daniel Waters — **Production:** Denise Di Novi — **Images:** Francis Kenney — **Montage:** Norman Hollyn — **Musique:** David Newman — **Costumes:** Rudy Dillon — **Interprétation:** Winona Ryder (Veronica), Christian Slater (J.D.), Shannen Doherty (Heather Duke), Lisanne Falk (Heather McNamara), Kim Walker (Heather Chandler), Penelope Miford (Pauline Fleming), Glenn Shadix (le père Ripper), Lance Fenton (Kurt Kelly), Patrick Labyorteaux (Ram), Jeremy Applegate (Peter Dawson), Jon Matthews (Rodney) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 102 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Veronica étudie au Westerburg High et, comme toutes les filles de son âge, elle est en quête d'identité. Fatiguée d'être associée à la bande de laiderons, de timides et de laissés-pour-compte qui poirotent dans le même coin de la cafétéria depuis des années, Veronica rêve de fréquenter les Heathers, un trio de jeunes filles riches, jolies et extrêmement populaires. Or, non seulement les Heathers l'inviteront à se joindre à elles, mais Veronica deviendra même la coqueluche des joueurs-étoiles de l'équipe universitaire de football! Que demander de mieux? Malheureusement, les Heathers s'avèreront cruelles, égoïstes et mesquines, et Véronica les abandonnera. C'est alors qu'elle fera la rencontre de J.D., un motard cynique et solitaire, dont le passe-temps préféré est de tuer les étudiants indésirables, et de camoufler ces meurtres en suicides...

Sorti à la sauvette en juin dernier, cette comédie réalisée par Michael Lehmann fut l'un des succès-surprise de l'année. En effet: malgré le fait que ni les comédiens, ni le réalisateur n'étaient connus des cinéphiles québécois, il n'aura fallu que quelques jours de bouche à oreille pour que ce film à petit budget s'élève au statut de film-culte, aux côtés de *Repo Man*, *Stranger Than Paradise* et *Bagdad Café*. On se mit même à vendre des T-Shirts « Heathers » dans le hall du petit cinéma Rialto!

Comment expliquer ce phénomène? Simple: le ton adopté par Lehman est parfait. Se situant quelque part entre *Ferris Bueller's Day Off* et *River's Edge*, *Heathers* est un film à la fois sûr et sucré, morbide et naïf, noir et rose. On y parle autant de l'ABC du maquillage que du suicide chez les adolescents, de l'importance du code vestimentaire dans les high-schools américains que de l'assassinat considéré comme un des beaux-arts et des douceurs de l'amour romantique que de l'homosexualité chez les footballeurs. Bref, le film de Lehman n'est pas qu'une satire acidulée de plus: c'est tout simplement l'un des meilleurs du genre depuis le désormais mythique *Fast Times at Ridgemont High*.

Autre qualité, et pas la moindre: la sincérité du projet. En effet, si le ton de *Heathers* est joyeusement anarchique, à aucun moment ne sent-on de la part du réalisateur la volonté de créer « consciemment » un classique de l'underground cinématographique. Nous ne sommes pas ici devant un *Rock'n Roll High School* ni devant un *Animal House* délibérément bâclé, qui tartine ses images de chansons à la mode, histoire de plaire à un certain public, mais bien devant une oeuvre honnête, franche et profondément originale. Jusqu'au sujet principal du film qui est audacieux: plutôt que de mettre en scène les sempiternelles frasques adolescentes ou de traiter — pour une Xe fois — de la sexualité juvénile, des luttes de gangs ou même de la drogue, Michael Lehmann s'attaque à un sujet des plus délicats: le suicide chez les adolescents, et la perception qu'en ont les médias. Le tour de force est d'autant plus impressionnant que l'humour n'y est jamais scabreux.

La réussite du film tient en grande partie à ses interprètes. Dans le rôle de Véronica, Winona Ryder, (qui a par la suite défendu le rôle de la femme-enfant de Jerry Lee Lewis dans *Great Balls of Fire*), frôle la surcharge sans jamais y sombrer, alors que Christian Slater (J.D.) y va d'une extraordinaire imitation de Jack Nicholson. Son sourire, sa voix, ses gestes: tout y est. On croirait revoir *Easy Rider*!

Bien que la finale optimiste et hollywoodienne (qui oppose Veronica la sainte à J.D. le bourreau) tranche sur l'ensemble du film et trahit le ton vitriolique du scénario, *Heathers* s'avère quand même une réussite. Et non seulement à libérer l'humour noir des exercices de style du genre *Beetlejuice* et *Parents*. Ne serait-ce que pour cela, le long métrage de Lehmann vaut amplement le coup d'oeil.

Richard Martineau

Alouette, je te plumerai

Dans un hôpital de Honfleur (Normandie), un vieillard excentrique, Pierre Vergne, semble ne plus attendre grand-chose de la vie. Mise à part sa passion pour l'ornithologie, le vieil homme ne semble trouver ses rares moments de bonheur qu'auprès de Françoise, une jeune infirmière qui propose à son patient de venir vivre chez elle avec son mari, pour que le vieillard puisse finir ses jours paisiblement, dans une « vraie famille ».

Mais voilà que le mari de Françoise, Jacques, se révèle être un jeune blanc-bec aussi ambitieux que prétentieux, niais comme seules peuvent l'être les personnes atteintes par le démon de l'argent. Taciturne, Françoise adhère au projet de son mari, soit d'extorquer au vieillard un testament en leur faveur, sans que l'on sache clairement les raisons de sa motivation à agir ainsi. Mais le vieil homme leur réserve une surprise: il n'est pas immensément riche comme il se plaît à le laisser croire, pas plus d'ailleurs qu'il n'est malade. En fait, c'est un « faux vieillard », c'est-à-dire que sous une façade démunie, il cache une joie de vivre à toute épreuve, de cette joie de vivre qui s'exprime dans le plaisir du mensonge et de la mystification.

C'est à partir de ce sujet (qui, soit dit en passant, n'est pas des plus nouveaux) que Pierre Zucca, cinéaste peu connu du grand public, tisse la trame de son dernier film. Après quelques longs métrages vaguement intellectuels (*Vincent mit l'âne dans un pré...*, *Roberte* et *Rouge-gorge*) qui furent tous plus ou moins des échecs commerciaux, Zucca a sans doute eu envie de tourner un film plus commercial. Mais le résultat n'est pas des plus convaincants; le réalisateur ne semble pas avoir su choisir le ton qui aurait pu donner à son film l'unité dont il est dépourvu. Durant les quatre-vingt-treize minutes de visionnement, on se demande constamment si on a affaire à une comédie de moeurs, une comédie policière ou à un drame policier. Et comme le film oscille sans arrêt entre ces trois genres, aucun aspect du scénario n'est suffisamment développé pour lui donner une certaine consistance nécessaire à la réussite d'une oeuvre de fiction.

Toutefois, les images de Paul Bonis, de même que certains cadrages, certains plans, valent la peine d'être vus. Par exemple, la scène où Pierre Vergne retrouve son vieil ami le charbonnier. Les deux hommes dansent ensemble derrière une pile de vieux pneus, le spectateur ne voyant que le dessus de têtes des deux hommes. Cela donne l'impression qu'une caméra cachée observe discrètement une histoire « vraie ». Certaines images (notamment de la côte normande) sont superbes et confèrent à ce film une beauté qui peut à elle seule faire patienter le spectateur qui serait plutôt porté à quitter son siège.

Il en va de l'interprétation comme du reste, c'est-à-dire que l'ensemble est assez décousu. Si l'idée de donner un premier rôle à Claude Chabrol n'est pas mauvaise en soi, celui-ci est loin (très loin) de nous donner une performance digne d'un César. Son jeu très inégal est parfois empreint d'un cabotinage à la limite du supportable. Même chose pour Fabrice Luchini; ce dernier semble tellement empêtré dans ses répliques que l'on se demande ce qu'il a bien pu faire pour obtenir ce rôle. Des trois principaux personnages, seule Valérie Allain arrive à jouer avec juste ce qu'il faut d'émotion et de subtilité dans le regard

pour qu'on arrive à croire à son personnage. Que cette jeune actrice arrive à se faire remarquer dans un tel film, cela est suffisant pour démontrer qu'elle possède tout le talent nécessaire pour poursuivre une carrière fort intéressante.

Dans les rôles secondaires, Jean-Paul Roussillon est délicieux dans le rôle du charbonnier, tout comme la merveilleuse Micheline Presle dans le (trop court) rôle de la dame aux bijoux. Elle interprète son rôle avec une telle fraîcheur que l'on regrette le peu d'importance accordée à son personnage.

Cette oeuvre de Pierre Zucca est la preuve que les bonnes intentions ne font pas nécessairement de bons films. Utilisant une approche qui n'est pas sans rappeler le cinéma d'Eric Rohmer, Zucca aurait dû, à mon avis, s'en tenir à un genre (comédie de moeurs, comédie policière ou drame policier) plutôt que de tout mélanger. *Alouette, je te plumerai* est un film à demi réussi, de ces films dont on se demande si on doit aimer ou pas, si on a bien compris ou si on est complètement passé à côté du sujet, tant le réalisateur a su nous communiquer l'ambiguïté qu'il a manifestement ressentie lors de la préparation et du tournage de son film. Et ce n'est certainement pas le dénouement final qui permettra au spectateur de s'y retrouver. Bien au contraire, cette scène ne fait que renforcer l'incertitude éprouvée tout au long de la projection. Devant la mort accidentelle de Pierre Vergne, on se demande encore si on doit rire ou pleurer, ce qui est loin d'être un gage de réussite quant à la justesse d'une scène supposément dramatique.

Non, ce n'est décidément pas avec son dernier film que Pierre Zucca réussira à se faire apprécier du grand public.

Robert Leclerc

ALOUETTE JE TE PLUMERAI — **Réalisation:** Pierre Zucca — — **Scénario:** Pierre Zucca — **Images:** Paul Bonis — **Décors:** Max Berto — **Costumes:** Thi Mai — **Montage:** Nicole Lubtchansky — **Son:** Michel Vionnet — **Musique:** Jean-Philippe Rameau — **Interprétation:** Claude Chabrol (Pierre Vergne), Valérie Allain (Françoise), Fabrice Luchini (Jacques), Micheline Presle (la dame aux bijoux), Jean-Paul Roussillon (le charbonnier) — **Origine:** France — 1987 — 98 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Lost Angels

Avec *Lost Angels*, Hugh Hudson a la prétention de faire dans le « social » et de régler quelques épineux problèmes en chemin. En particulier ceux des enfants de parents riches qui n'arrivent pas à trouver le bonheur entre deux sorties au centre d'achat ou à la discothèque. Aussi manipulateur que *Chariots of Fire*, son premier film, dont il partage aussi le ton racoleur et une propension maladive à s'apitoyer sur les fêlures dans le cristal, *Lost Angels* est un produit faussement culturel, faussement profond et qui aborde des faux problèmes avec un sérieux et une lourdeur incroyables.

Dans une des premières scènes du film, une adolescente trop gâtée est frustrée parce que sa mère lui a demandé de laver la voiture neuve. Elle se venge en balançant l'auto dans la piscine. Son copain trouve ça très drôle et passe la nuit avec elle. Le lendemain, la police s'en mêle et les deux vilains se retrouvent bientôt dans une institution de redressement. Le coeur de *Lost Angels* balance entre *Rebel Without a Cause* et *One Flew Over the Cookoo's Nest*. Mais à cela il faut ajouter une forte dose de vidéo-clip dans la mise en scène et un nombre égal de lieux communs télévisuels du genre « movie of the week » dans le scénario. Le film de Hudson prend parti pour ces pauvres adolescents incompris et tous les parents sont des imbéciles insensibles. Dans ce film, il est préférable d'être jeune et blanc et de sexe masculin, car autrement ce sont les affres de l'alcoolisme ou de la débilité qui vous guettent. À la fin, le jeune héros et son psychologue finissent par trouver le bobo: tout ce dont a besoin l'adolescent d'aujourd'hui, c'est une famille et une maison où il se sent chez lui. Fort de cette découverte choc, le jeune rebelle peut rentrer chez lui, comme Tarzan à la fin de *Greystoke* (un autre film de Hudson, qui lui aussi se prétendait sérieux et profond). Entre temps, tous les autres rebelles du film, surtout ceux qui semblent avoir de vrais problèmes, sont laissés pour compte.

Il est encourageant de constater que *Lost Angels* n'a pas fait illusion. Il est vrai, cependant, que le film est tellement artificiel et risible que c'eut été un comble qu'il en fût autrement. Mais le mystère demeure: comment peut-on songer à produire un film aussi faux et réactionnaire tout en ayant la certitude d'accomplir une oeuvre à mission sociale et artistique? Tout porte à croire, en effet, que la

démarche des auteurs est sincère et qu'ils ont vraiment le sentiment de livrer un message et une analyse profonde d'un problème social. Ils ont recours à des tonnes de clichés, mais avec une impensable innocence. *Lost Angels* paraît être le fruit de bonnes intentions, ce qui rend tout le film encore plus détestable.

Sur le plan de la mise en scène, Hudson s'en donne à coeur joie avec des moyens visiblement confortables. Le spectacle est désolant, mais rarement ennuyeux. Le film se présente dans de beaux atours avec en prime une photographie en scope pimpante. Même les ghettos de Los Angeles sont photographiés comme dans un vidéo-clip. C'est franchement beau à voir. Et ça montre l'étendue de la mission « sociale » du film.

Les interprètes prennent tout cela très au sérieux, il va sans dire. Mais même Donald Sutherland n'arrive pas à rendre crédible son personnage de psychologue alcoolique au grand coeur. C'est du toc et rien n'y fait pour qu'il en soit autrement. Au moins le film aura eu l'avantage de remettre Hugh Hudson à sa place, c'est-à-dire vers le bas et très à droite.

Martin Girard

LOST ANGELS — Réalisation: Hugh Hudson — **Production:** Howard Rosenman et Thomas Baer — **Scénario:** Michael Weller — **Images:** Juan Ruiz-Anchia — **Montage:** David Gladwell — **Musique:** Philippe Sarde — **Costumes:** Milena Canonero — **Interprétation:** Donald Sutherland (le docteur Charles Loftis), Adam Horovitz (Tim Doolan), Amy Locane (Cheryl Anderson), Don Bloomfield (Andy Doolan), Celia Weston (Felicia Marks), Graham Meckel (Richard Doolan), Patricia Richardson (Mme Anderson), Ron Frazier (Barton Marks), Joseph d'Angerio (Sweeney), William O'Leary (Link) Léonard Portar Salazar (Paco), David Herman (Carlo), Max Perlich (Frankie), Nina Siemaszko (Merilee), Kevin Tighe (le docteur Gaeyl), John C. McGinley (le docteur Farmer), Jane Hallaren (Grace Willig) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 116 minutes — **Distribution:** Orion.

Patty Hearst

S'il y avait un fait divers qui semblait destiné à devenir un film de Paul Schrader, c'était bien l'odyssée de Patty Hearst, petite-fille du magnat de la presse qui fut séquestrée par un groupuscule terroriste en 1974. En effet: l'histoire reprend « en majeur » certaines des thématiques déjà présentes dans *Hardcore* et dans nombre de films du cinéaste/scénariste: la transgression, la fascination pour le mal, le concept de la chute et l'opposition entre l'ordre et l'anarchie, la virginité et la souillure, la candeur et l'impureté. À l'image de Yukio Mishima, de Jake La Motta (*Raging Bull*), de Travis Bickle (*Taxi Driver*) et du Jésus de *La Dernière tentation*, Patricia Hearst est un ange qui, afin de goûter pleinement à l'expérience humaine, doit passer par l'apprentissage nécessaire de la violence et du péché. Son évolution sera un long calvaire duquel elle sortira meurtrie, peut-être, mais « enrichie » — c'est-à-dire forte d'un nouveau savoir: celui du corps.

On l'aura deviné: ce ne sont pas tant les ramifications socio-politiques de l'affaire Hearst qui intéressent Schrader que son aspect spirituel, mystique, voire religieux. Fidèle à son oeuvre et à ses obsessions, le cinéaste nous donnera donc un film hautement subjectif, susceptible de nous « plonger » dans l'âme même de la victime. C'est ainsi que les trente-cinq premières minutes du film, consacrées aux cinquante-sept premiers jours que la riche héritière passa dans un placard les yeux bandés, se dérouleront littéralement « dans » la tête de Patricia Hearst. Le décor sera donc surréel (car imaginé, supposé), les éclairages expressionnistes et la bande-son hyperréaliste.

Si ce parti-pris esthétisant est justifiable, il n'en finit pas moins par s'avérer extrêmement artificiel. En poursuivant ses recherches formelles entreprises dans *American Gigolo* et *Cat People* —

PATTY HEARST — **Réalisation:** Paul Schrader — **Scénario:** Nicholas Kazan, d'après le livre **Every Secret Thing** de Patricia Campbell Hearst et Alvin Moscow — **Production:** Marvin Worth — **Images:** Bojan Bazelli — **Décors:** Jane Musky — **Direction artistique:** Harold Thrasher — **Costumes:** Richard Hornung — **Son:** Ed White — **Montage:** Michael R. Miller — **Musique:** Scott Johnson — **Interprétation:** Natasha Richardson (Patricia Hearst), William Forsythe (Teko), Ving Rhames (Cinque), Frances Fisher (Yolanda), Jodi Long (Wendy Yoshimura), Olivia Barash (Fahizah), Dana Delany (Celina), Marek Johnson (Zoya), Kitty Swink (Gabi), Pete Kowanko (Cujo), Tom O'Rourke (Jim Browning), Scott Kraft (Steven Weed), Ermal Williamson (Randolph A. Hearst) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 104 minutes — **Distribution:** Astral.

recherches qui ont trouvé leur aboutissement logique dans *Mishima* — Schrader a malheureusement limité la portée de son sujet. En effet: alors que l'odyssée existentielle de Yukio Mishima s'accommodait fort bien d'un traitement intime de claustrophobe, celle de Patty Hearst, infiniment plus « sociale », aurait exigé un traitement extraverti. Ainsi réduite à n'être qu'une illustration lourde et étouffante des obsessions du cinéaste, cette histoire essentiellement médiatique perd de sa saveur et de son intérêt, et finit par devenir profondément ennuyeuse.

On se met à rêver au film qu'auraient pu faire les Lumet, les Brooks, les Friedkin, les Pakula, les Penn et les Frankenheimer des années 60-70. Réputés pour aller au-delà (et non en-deçà, comme l'a fait Schrader) des faits divers qui constituèrent la base de leur scénario (qu'on se rappelle *Dog Day Afternoon, In Cold Blood, The French Connection* ou *Bonnie and Clyde*), ces cinéastes ne se seraient appuyés sur l'Affaire Hearst que pour nous peindre un portrait vigoureux et révélateur de l'Amérique. Ils auraient profité de l'occasion de nous parler de la puissance des médias, du cynisme post-nixonien, de la révolte de la jeunesse, de la fragilité de l'opinion publique et de la paranoïa du pouvoir, sans manquer de nous donner un film fascinant et séduisant dans la lignée des *Serpico* et autres *Klute*. On se surprend aussi à imaginer un *Patty Hearst* revu et corrigé par John Schlesinger qui, avec *The Falcon and the Snowman*, a presque ressuscité à lui tout seul la tradition perdue du thriller américain à caractère sociologique. Coulée dans un tel moule réaliste, la vie tumultueuse de Patty Hearst aurait au moins accouché d'un film ouvert et virulent; alors que Paul Schrader, lui, n'aura réussi qu'à étrangler son sujet en optant pour une mise en scène théâtrale et en soulignant son propos au crayon gras.

Restent quand même quelques bons moments — dont surtout le monologue final de Patricia Hearst (interprétée avec force par Natasha Richardson), alors qu'elle confronte son père au parloir du pénitencier. Si cette scène n'est pas sans rappeler le dernier tableau d'*American Gigolo* (tableau au cours duquel Julian expiait ses péchés en avouant son amour), son ton évoque, par contre, la finale ambiguë de *Hardcore*. En effet: en choisissant de clore son film sur une réplique pleine de colère et d'amertume (« Fuck them. Fuck them all! »), Schrader nous offre une conclusion cruelle mais lucide. Nous nous attendions au retour sécurisant de la fille prodigue et à l'accueil des parents bienheureux; nous devons plutôt nous contenter d'un face à face irrésolu. Normal: comme la fugueuse de *Hardcore*, Patty a franchi le point de non-retour. Marquée au fer rouge par sa descente aux Enfers et moralement « dépucelée », elle ne pourra plus jamais réintégrer l'éden originel et se retrouvera seule — seule, libre et coupable, c'est-à-dire humaine, comme nous tous. D'où son mariage à son garde du corps, symbole ultime de sa bâtardise et marque indélébile de sa chute.

Certes, ce n'est pas la première fois que Schrader-le-cinéaste sert mal Schrader-le-moraliste; on n'a qu'à penser à *American Gigolo* et à *Cat People* pour se rappeler que, chez lui, les idées n'ont pas toujours trouvé la forme qui leur convienne. Mais force est d'avouer que *Patty Hearst* s'avère l'échec le plus cuisant du réalisateur. Comme si Schrader, à bout de souffle, s'était paresseusement rabattu sur un esthétisme aussi artificiel que répétitif; comme si Schrader vivait dans l'ombre de *Mishima*; comme si Schrader était tellement obsédé par ses thèmes qu'il n'y voyait que du feu.

Qui sait? Le principal problème avec *Patty Hearst* se situe peut-être dans le fait que Schrader a tenu coûte que coûte à dompter la nature populaire de son sujet plutôt que de « jouer avec ». D'où cette étrange impression de se retrouver devant un produit raté, à mi-chemin entre la simple commande et le film d'auteur, le docu-drame sensationnaliste et le pensum philosophique. Quelque chose comme *The Cotton Club* de Francis Coppola, *The Shining* de Stanley Kubrick ou *Hammet* de Wim Wenders.

Richard Martineau

Felix

Conformément à l'étymologie, Felix, c'est l'« heureux mortel » en proie aux machinations des femmes, ces déesses-mantes en mal de sécurité et d'amour, qui le « tuent ».

Il avoue ne pas pouvoir se passer d'elles, sexuellement d'abord, afin de supporter mieux le stress dû à son travail, pour ne pas perdre son « pouvoir créateur », et enfin, par besoin de sécurité. Mais Traude l'a quitté... En guise d'intermède, il part en voyage à la mer et fait des rencontres intéressantes; il se raconte des mensonges (c'est lui qui laisserait les femmes, et non le contraire), puis se souvient, et pleure. Il danse, la musique, c'est « l'ivresse »; et de chanter: « Sois heureux toujours! ».

Dans les films de Margarethe von Trotta, l'une des quatre

réalisatrices de *Felix*, la musique et les références littéraires forment les liens du coeur entre le passé et le présent. Avec « L'Amie » Olga et ses étudiants, nous écoutions l'histoire de « Karoline von Künderrode » (XIXe siècle) et avec ceux de Velia, (*Les Trois Soeurs*), des extraits d'« Angela de Trolignan » (moitié du XIIIe) évoquant la douleur de vivre leur condition de femme; en surimpression sur image, le film *Felix* nous rappelle, au moyen d'une citation extraite de « Tristan et Iseult », que l'amour procède de la douleur. Le frère musicien des *Trois Soeurs* regrettait en ces termes, une perte: « La musique est morte, comme ma mère »; il s'agit de la prédominance de la musique classique balayée au profit du « bruit » de la moderne, alors que les refrains de *Felix* empruntent au répertoire populaire allemand.

Felix le malheureux adresse des reproches aux femmes, mais il ne s'agit pas de critiques bêtes, elles sont fondées: Beate, dont il apprend la tentative de suicide, voulait l'enlever à Traude qu'il aime vraiment et les amies de cette dernière tiennent toutes deux à le consoler de ce très récent départ. Il se sent piégé par ces trois femmes unies comme des soeurs et lorsque, à la première scène, il voit traîner un journal où apparaît une photo de *Hannah and Her Sisters* de Woody Allen, il le jette rageusement au panier et aussi, dans le même mouvement, la panoplie de Traude, celle de la parfaite séductrice, avec ses innombrables flacons de parfum et l'inévitable petite culotte noire.

Felix se révolte contre sa condition d'homme-objet: les deux amies de Traude se font rabrouer au téléphone, il ne couchera pas avec elles; et, à Traude, il se promet d'écrire pour qu'elle n'ait pas le dernier mot. Les ayant donc quittées le temps d'un voyage, une jolie femme l'amène un soir chez elle, mais quelle idée la motive? Rendre jaloux son pauvre ami venu la surprendre avec, encore à la main, une désarmante bouteille de lait? Felix a dû reconnaître en lui un frère: quelques jours plus tôt, il se saoulait encore à même sa grosse bouteille d'alcool. Souscrivant à un certain code moral, il veut savoir qui, des deux, la fille préfère. Elle se retire sans rien révéler. Félix retourne à sa chambre d'hôtel où l'attend une autre femme. Qui est-elle? Une amie de Traude connaissant son refuge? Un fantasme devant lequel il palabre, ne faisant que déverser le trop-plein de son âme? Car Felix souhaite une vie simple et joyeuse, où « tous pourraient être heureux »; il songe à réinventer la morale sexuelle, le désir, l'amour, et se reproche son inertie.

Ici réside l'aspect comique du film, les actions humaines y apparaissent sous-tendues par la puérilité, donc vouées à l'échec. Éva consomme des cornets de crème glacée pour geler sa peine et ne fait que pleurer de plus belle. À l'exclusion de toute autre méthode contraceptive, deux filles libérées optent pour une méthode chinoise (l'homme doit peser sur le bon point au bon moment) qui, après une vingtaine d'essais antérieurs, n'a pas encore réussi et, comme le fait remarquer Felix, pour les Chinois non plus. Et enfin, Felix raconte qu'il préfère les femmes indépendantes lui laissant le loisir de s'occuper de lui-même, puis ajoute naïvement: « si seulement nous étions plus beaux! »

Ce film n'ajoute pas aux travers des hommes et n'épargne pas les femmes. Tous y sont également sympathiques dans un monde sans grandes responsabilités, version allemande de notre milieu yuppie où une certaine aisance matérielle et la culture adoucissent les moeurs sans les changer. Felix y connaît quelques joies. Quant au bonheur serein et continuel auquel il aspire, la Félicité..., ce n'est pas encore pour demain.

Achevons en paraphrasant: « Heureux qui, comme Félix, a fait un beau voyage. » Pourtant, *Felix* ne révèle pas d'images superbes ni de corps glorieux, mais des paysages ordinaires et des personnes agréables. De plus, la première partie du film, où l'acteur, seul dans son appartement, compose un numéro et s'emmêle interminablement dans le fil du téléphone, nous fait souhaiter raccrocher plus vite que lui au détriment de Karin, sa confidente et l'amie de Traude.

L'acteur, Ulrich Tukur, parvient à créer des mimiques souvent subtiles. Ce film, sans drame passionnel ni recherche esthétique particulière, pose un regard pénétrant quoique bienveillant sur la vie ordinaire. Un film rafraîchissant.

Clairette Rheault

FELIX — 1er épisode: C'est fini — **Réalisation:** Helma Sanders-Brahms — **Scénario:** Helma Sanders-Brahms — **Images:** Frank Brhne — **Montage:** Jane Seltz — **Interprétation:** Ulrich Tukur (Felix). — **2e épisode:** Dois-je faire attention? — **Réalisation:** Helke Sander — **Scénario:** Helke Sander — **Images:** Martin Gressmann — **Montage:** Janes Seltz — **Interprétation:** Ulrich Tukur (Felix), Danuta Lato (Danula), Gabriela Herz (Gabi) — **3e épisode:** Eva — **Réalisation:** Margarethe von Trotta — **Scénario:** Margarethe von Trotta — **Images:** Frank Rath — **Montage:** Jane Seltz — **Interprétation:** Ulrich Tukur (Felix), Eva Mattes (Eva), Annette Uhlen (Suzanne), Nadine Rensing, Brigitte Obermeier — **4e épisode:** Êtes-vous seul ce soir? — **Réalisation:** Christel Buschmann — **Scénario:** Christel Buschmann — **Images:** Mike Gast et Frank Brhne — **Interprétation:** Ulrich Tukur (Felix), Barbara Suer (Luci), August Zirner, Gerhard Olschewski, Anita Oldenburg, Jetta Jenthe, Ahmet Akeiceh, Ilona Rohri, Emilie Kopcke — **Production:** Théo Hinz — **Origine:** Allemagne fédérale — 1987 — 95 minutes — **Distribution:** Kécina.

Scandale / Scandal

Il a beau s'être écoulé un quart de siècle depuis que l'affaire Profumo a sonné la fin du gouvernement conservateur de Harold MacMillan, depuis que le scandale a enflammé les tabloïds britanniques et depuis que le suicide de Stephen Ward a jeté le discrédit sur l'aristocratie londonienne, les aventures érotico-politiques de Christine Keeler n'en demeurent pas moins profondément actuelles. En effet: qui était cette jeune fille de 19 ans, sinon la Jessica Hahn de son temps, voire la Donna Rice du Swinging London? Qu'on le veuille ou non, qu'on l'accepte ou pas, force est de constater qu'à l'heure où les télévangélistes, les politiciens et même les prêtres catholiques impliqués dans des affaires de moeurs sont légion, on ne pouvait rêver d'une histoire plus actuelle, plus pertinente, plus « chaude » que celle de *Scandal*.

Imaginez: une jeune femme issue d'un milieu pauvre qui, en moins d'un an, devient la maîtresse du ministre britannique de la Guerre, de

SCANDALE (Scandal) — Réalisation: Michael Caton-Jones — **Scénario:** Michael Thomas — **Production:** Stephen Woolley — **Images:** Mike Molloy — **Montage:** Angus Newton — **Musique:** Carl Davis — **Costumes:** Jane Robinson — **Son:** David John — **Interprétation:** John Hurt (Stephen Ward), Joanne Whalley-Kilmer (Christine Keeler), Bridget Fonda (Mandy Rice-Davis), Ian McKellen (John Profumo), Leslie Philipps (lord Astor), Britt Ekland (Mervyn Griffith-Jones), Roland Gift (Johnnie Edgecombe), Jean Alexander (Mme Keller), Alex Morton (le détective-inspecteur), Paul Brooke (le détective-sergent), Ronald Fraser (le juge Marshall), Jeroen Krabbe (Eugene Ivanov) Ralph Brown (Paul Mann), Ken Campbell (l'éditeur du Pictorial), Ian Cuthbertson (lord Hailsham), Joanna Dunham (lady Astor) Deborah Grant (Valerie Profumo), Chris Humphreys (Clive) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 110 minutes — **Distribution:** Malofim.

l'attaché naval soviétique à Londres et d'une douzaine d'autres personnalités du milieu de la politique, des arts et de la finance! Une ancienne danseuse nue qui se retrouve du jour au lendemain dans les bras d'un homme d'affaires millionnaire, dans la chambre à coucher d'un avocat prestigieux, dans le lit d'une superstar du cinéma américain et dans les bonnes grâces d'un membre de la famille royale — tout ça, alors même que l'Angleterre interdisait la diffusion de *L'Amant de Lady Chatterley*. N'y avait-il pas là un sujet en or, propice à questionner notre société en profondeur: sa moralité, son hypocrisie et surtout, sa supposée perméabilité sociale?

Malheureusement, le film qu'en a tiré Michael Caton-Jones nous laisse plus souvent qu'à notre tour sur notre faim. Oh! bien sûr, le scénario trace un portrait vigoureux et sympathique des différents personnages, les faits principaux de l'affaire y sont habilement exposés et on a su recréer l'atmosphère de l'époque sans jamais sombrer dans la surchage caricaturale, mais *Scandal* manque désespérément de relief. Incapable de confronter son sujet, donc d'aller au-delà de la simple anecdote, le réalisateur se contente de découper son histoire en rondelles et de nous la servir sur un plateau d'argent. Ce n'est pas son film qui est fascinant; c'est le fait divers qu'il met en scène. La différence est de taille.

Pourtant, à quelques moments, on croirait vraiment que *Scandal* réussira enfin à décoller: lorsque John Profumo se retrouve seul avec sa femme une fois que sa liaison a été rendue publique, par exemple, ou lorsque Christine retrouve son copain Stephen à la veille du procès, on espère que le récit prendra soudainement du relief. Malheureusement, tout comme le scénario passe sous silence les voyages de Keeler en France et aux États-Unis, sa fuite en Espagne et ses diverses aventures avec des jeunes hommes de couleur (éléments pourtant propices à développer davantage la psychologie du personnage principal), Caston-Jones abandonne ces apartés, juste comme ils devenaient intéressants pour mieux s'en retourner à son récit.

Reste le personnage de Stephen Ward, l'étrange ostéopathe qui « créa » Christine Keeler. Fascinant et complexe, cet homme, qui semblait connaître tout le monde et que tout le monde semblait connaître, fut une sorte de meneur de jeu. Prenant plaisir à réaliser les rêves érotiques de ses amis en leur procurant de jeunes filles faciles

et en « animant » leurs orgies, Ward était à la fois acteur et observateur, funambule et maître de piste; autour plutôt que parmi, toujours là mais sans cesse absent. Alors qu'il aurait pu facilement nous glisser entre les doigts, ce personnage transparent devient, grâce au jeu extraordinaire de John Hurt, la véritable vedette du film. En effet: ce n'est pas Christine Keeler qui donne du poids à *Scandal* (car qui était-elle, sinon une jolie fille de plus qui « passait par là »?), mais bien Stephen Ward. Nous guettons ses moindres gestes, épions ses moindres sourires... Normal: Ward n'était pas qu'un médecin un tantinet pervers; il était l'incarnation même de l'inconscient britannique, son bouc émissaire, sa brebis sacrifiée. Celui qui porta sur ses épaules tous les excès d'une époque et toutes les tares d'une société; celui qui permit au mécanisme victimaire de faire son oeuvre — bref, celui qui (pour reprendre les mots du sociologue catholique René Girard) accepta « de blanchir la communauté en se noircissant ».

S'il avait fait de Stephen Ward le personnage central de son film, voire son narrateur, le réalisateur de *Scandal* nous aurait donné un long métrage avec un point de vue. Or, il aura préféré donner la parole au personnage le plus faible de cette aventure. Cette décision lui en coûtera: en se trompant de « héros » (ou plutôt: de victime), Michael Caton-Jones n'a pas seulement accouché d'un film débalancé; il a tout simplement passé à côté de son sujet. Et filmé le vide, plutôt que le plein.

Richard Martineau

Powwow Highway

Présenté l'été dernier dans le cadre du Festival de films du monde de Montréal, *Powwow Highway* est sorti dernièrement dans nos salles sans faire beaucoup de bruit. Un cri de guerre cheyenne que peu de Nord-Américains auront entendu. C'est peut-être dommage, mais bien peu surprenant. Qui pouvait bien s'intéresser à un *road-movie* amérindien alors que la société continue d'ignorer la présence réelle et les revendications de ces premiers Américains? Un film n'a que le pouvoir qu'on veut bien lui donner, mais encore faut-il qu'on le voie.

Powwow Highway n'est pas un chef-d'oeuvre de mécanique cinématographique ou de subversion idéologique, mais c'est une fiction aux intentions didactiques intéressantes. En quatre-vingt-onze minutes, les auteurs essaient de nous exposer la situation des Amérindiens aux États-Unis de façon globale. D'un autre côté, c'est peut-être là le premier problème du film. On ne peut pas tout expliquer dans un film de fiction aussi court; il faudrait au moins des années de bons reportages pour le faire, et encore. Mais le scénario procède quand même par dichotomie, un procédé somme toute dynamique. Dans un premier temps, on oppose donc une réserve cheyenne du Montana à une multinationale dirigée par des capitaux « blancs ». La confrontation permet aux auteurs de glisser dans la bouche de Buddy Red Bird, un des deux personnages principaux: « It ain't the American Dream, this here's the Third World! » (sic) Cela a tôt fait de faire avorter l'entreprise de séduction du représentant industriel venu persuader les vieux chefs indiens de vendre leurs terres. À ma connaissance, c'est la première fois que, dans un film commercial américain, on fait

référence à la situation des Amérindiens en des termes si engagés.[1] L'interjection du jeune activiste résonne jusque dans la moelle épinière.

Le conflit entre Amérindiens et Blancs sert aussi de catalyseur à l'aspect *road movie* du film. C'est parce qu'il veut sortir sa soeur d'une prison arizonienne, contrôlée par le pouvoir « blanc », que Buddy décide de prendre la route et de traverser les États-Unis dans son axe nord-sud. Il est intéressant de noter que, par la même occasion, il refait le trajet de migration de ses ancêtres pré-colombiens. Un trajet bien différent de celui des colons blancs qui, on le sait, ont traversé les États-Unis d'est en ouest. De toute évidence, les auteurs de *Powwow Highway* sont sensibles à ce genre de détail; le film en est plein.

La dichotomie du discours de *Powwow Highway* s'organise aussi autour de l'amitié tendue entre Buddy et son copain d'enfance, Philbert Bono, certainement le plus beau personnage du film. Philbert est un lourdaud naïf, presque simple d'esprit, qui rêve de devenir un grand guerrier cheyenne. Si la lutte de son ami Buddy est bien ancrée dans l'actualité, la sienne est plus chimérique et fait appel au passé glorieux de son peuple. Au prosaïsme de Buddy, on oppose donc la poésie des visions de Philbert, images d'un lyrisme nostalgique qui contrastent durement avec la grisaille et la pauvreté de son environnement. Et si la quête du premier est politique, elle est spirituelle pour le second. Cela devient évident lorsque Philbert accompagne Buddy dans sa mission de secours, en rallongeant leur parcours pour effectuer un pélerinage cheyenne dans sa vieille auto, son poney de guerre comme il l'appelle (un désastre de ferraille).

Les deux personnages sont peut-être un peu trop typés — on pense facilement à Astérix et Obélix — , mais l'interaction entre les deux acteurs principaux donne lieu aux plus beaux moments du film. Particulièrement ceux où un certain transfert de personnalité s'effectue et que la spiritualité et l'imagination de Philbert imprègnent son ami. On pense au partage d'un chant cheyenne dans l'eau d'une rivière glacée; un merveilleux plan séquence au comique retenu. Ou encore ce moment surprenant ou Buddy revêt, l'instant d'un court plan, l'apparence d'un véritable guerrier cheyenne mettant hors d'état de nuire à une auto-patrouille. Ce moment du film est d'ailleurs très cathartique; aussi percutant que le cri rauque que lance alors le Cheyenne. « La vengeance est douce au coeur de l'Indien » est un

vieux dicton que le cinéma américain avait toujours refusé d'endosser jusqu'à ce jour.

Malheureusement, le pouvoir subversif du film est assez limité. Le film résoud trop facilement le conflit dramatique qu'il met en scène. Buddy et Philbert détruisent une prison pour sauver leur soeur de sang et réussissent à échapper à la police lorsqu'ils quittent leur voiture en flammes avant qu'elle n'explose. Le film se termine sur la résignation des policiers qui croient les fugitifs morts, une fin naïve et presque insultante pour le spectateur. On sait bien qu'au matin, on se rendra compte qu'il n'y a pas de cadavres dans les débris fumants de l'auto. Dans la « vraie vie », Buddy et Philbert ne pourraient pas s'en tirer. On retrouverait leurs traces jusqu'au Montana et on les traînerait en cour. Pour un film qui a à coeur de dénoncer l'impasse dans laquelle se trouvent les Amérindiens, les auteurs ont choisi une résolution invraisemblable qui désamorce complètement le message du film. Si celui-ci débute avec un air de plaidoyer marxiste, il se termine dans le rose bonbon de l'oncle Disney. C'est assez maladroit.

Powwow Highway demeure tout de même un film à voir, si ce n'est que parce qu'il fait date dans l'histoire du cinéma et qu'il pourra en renseigner certains sur la vie, l'histoire et la culture des Cheyennes. À la barre, le réalisateur Jonathan Wacks fait preuve d'un bon oeil, de sensibilité et d'un certain flair pour la comédie douce-amère. Après avoir été producteur sur deux autres *road movies* marginaux, *Crossroads* et *Repo Man*, il s'en tire quand même avec les honneurs de la guerre pour sa première réalisation.

Johanne Larue

POWWOW HIGHWAY — Réalisation: Jonathan Wacks — **Scénario:** Janet Heany et Jean Stawarz, d'après le roman de David Seals — **Production:** Jan Wieringa — **Images:** Toyomichi Kurita — **Montage:** James Austin Stewart — **Musique:** Barry Goldberg — **Costumes:** Isis Mussenden — **Interprétation:** A. Martinez (Buddy Red Bow), Gary Farmer (Philbert Bono), Amanda Wyss (Rabbit Layton), Joanelle Nadine Romero (Bonnie Red Bow), Sam Vlahos (le chef Joseph), Wayne Waterman (Wolf Tooth), Margo Kane (Imogene), Geoff Rivas (Sandy Youngblood), Roscoe Born (l'agent Jack Novall) — **Origine:** Grande-Bretagne/États-Unis — 1988 — 91 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule international.

(1) Au récent colloque sur le film documentaire (voir compte rendu pp. 47-50), un « paneliste » suggérait que les Amérindiens et autres autochtones défavorisés dans les pays du Premier-Monde, forment, en fait, un Quart-Monde. En réalité, on tend donc à distinguer leurs problèmes de ceux du Tiers-Monde.

Signs of Life

Nouvel épisode d'une sombre saga, *Signs of Life* se frotte aux peurs et aux misères qui taraudent depuis quelques années la conscience américaine. En marge des optimistes *Star Trek*, *Superman*, *Indiana Jones*, (*Rain Man*?) et autres *Ghostbusters*, une série de petits films (*Stealing Home*, *Miles from Home... Signs of Life*) dépeint une Amérique, non urbaine, assommée de déboires, de médiocrité, de désespoir... Tout se passe comme si les gens se découvraient tout d'un coup orphelins de la grande Amérique mythique qui les couve depuis deux siècles. Pendant ce temps-là, les loups de tout acabit tombent sur tout ce qui bouge, et tout le reste, avant que...

Le film démarre sur un bref périple à travers quelques rues d'un petit village côtier — et ce n'est pas le circuit touristique! Nous sommes en compagnie de Daryl et de son frère « retardé », Joey. Ils vont reprendre leurs effets, au chantier Coughlin qui ferme ses portes faute de commandes.

Plutôt que des « signes de vie », la caméra accumule les indices de l'agonie du village. Les nouvelles technologies, l'exode des jeunes, la misère minent tout: les petites entreprises comme le chantier de bateaux Coughlin, la famille de John, le contremaître, dont la femme

SIGNS OF LIFE — Réalisation: John David Coles — **Production:** Marcus Viscidi et Andrew Reichsman — **Scénario:** Mark Malone — **Images:** Elliot Davis — **Musique:** Howard Shore — **Montage:** William A. Anderson et Angelo Corrao — **Costumes:** Jeffrey Ullman — **Interprétation:** Beau Bridges (John Alder), Vincent Phillip D'Onofrio (Daryl Monahan), Arthur Kennedy (Owen Coughlin), Kevin J. O'Connor (Eddie Johnson), Will Patton (M. Coughlin Sr), Kate Reid (Madame Wrangway), Georgia Engel (Betty), Kathy Bates (Mary Beth Alder), Mary Louise Parker (Charlotte), Michael Lewis (Joey Monahan), Martin Shakar (M. Castanho), Matthew Cowles (*le préposé à la station* d'essence), Don Saunders (l'annonceur à la radio), Keith Reddin (le docteur Pound), Brad Sullivan (l'homme aux homards), Ralph Williams (Ernie), Lazaro Perez (l'oncle Reinaldo), Paul Cunha (Jame Castanho), Wellington Santos (Carlos Castanho) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 91 minutes — **Distribution:** Astral.

attend un cinquième (ou sixième) enfant, l'affection de Daryl pour son frère.

Ce matin-là, le vieux Coughlin peine à s'extirper des cauchemars qui l'oppressent depuis quelque temps, qui le harcèlent, même le jour. Est-il éveillé ou dort-il encore? Il ne le sait plus. Quelle est cette chose qui lui parle, qui le raille, et à laquelle il ne peut s'empêcher de répondre même s'il doute qu'il y ait là, en fait, quoi que ce soit? Le vieil homme vient-il d'entamer sa dernière marche, celle qui doit le conduire, un jour ou l'autre, au cimetière du village?

La femme de John multiplie les fausses alertes. Elle finit par crier qu'elle refuse de mettre au monde un sixième enfant parce que John ne gagne pas assez pour nourrir et vêtir convenablement les cinq qu'ils ont déjà. La mort dans l'âme, John se rend quémander un poste subalterne chez Thrifty, la quincaillerie du coin. Mais, sur un coup de folie, il vide le tiroir-caisse et prend la fuite.

Malgré l'affection profonde qu'il éprouve pour son frère, Daryl ne peut contenir un éclat de révolte contre la dépendance de Joey qui l'enchaîne à ce village naufragé.

Après l'échec prévisible d'une ultime tentative pour sauver son usine, Owen Coughlin, à son tour, pique une colère. Pendant qu'il fracasse les photos-souvenirs couvrant les murs de son bureau, il reconnaît soudain les traits du spectre qui le poursuit jour et nuit. Le vieux Coughlin constate qu'il avait complètement effacé de sa mémoire le visage de son père, fondateur de la fabrique familiale.

Puis, le jeune Joey survient, mal à propos. Le vieil homme le chasse rudement. Joey se réfugie dans une barque, s'y endort. L'amarre se détache et la barque, au gré des courants, prend le large.

Joey se « noiera ». Owen Coughlin priera son père de lui prendre sa vieille vie inutile en échange de celle du jeune Joey. Ce dernier sera repêché vivant.

Couché dans l'herbe d'un champ, John laisse le vent disperser l'argent qu'il a dérobé. Puis il revient demander conseil à son ex-patron. Le noeud coulant à la main, Coughlin lui crache une semonce: « Tu as six jeunes enfants, John. Tu ne peux pas les abandonner. »

De là, Owen Coughlin ira s'empêtrer dans ses cordes plutôt que de s'y pendre. Joey se pointera, mieux venu cette fois, et apportera une échelle pour aider à décrocher le vieux bonhomme, pendant que le fantôme paternel relèvera de son voeu ce vieillard, son fils, non sans le cingler d'une dernière remarque: « Quit walking around like you were already dead! » (Le réalisateur s'adresse sans doute ici à la nation...)

À la toute dernière scène du film, le vieux Coughlin encourage Joey à nager: « Stroke, goddam it! Stroke! » Joey rit en battant maladroitement l'eau de ses maigres bras. (Belle image finale?) Joey apprendra sans doute à barboter dans les quatre pieds d'eau du rivage, mais comment réagira-t-il s'il se retrouve perdu, seul, en pleine mer? Là, pour se tirer d'affaires, il faut une confiance en soi que Joey ne saurait acquérir en quelques après-midi de soleil, fussent-ils heureux.

« Stroke, goddam it! Stroke! » Il faut se battre pour survivre. Il faut du courage pour accomplir quelque chose. Mais, parfois, les dés sont, peut-être un peu, n'est-ce pas (?), pipés. Le courage, dans ces cas-là, vous revêt de ces allures... (angéliques? masochistes?). Pendant qu'un vieillard s'abrutit d'illusions au soleil, cinq petites filles terrorisées, et leur père presque aussi candide qu'elles, sont abandonnés dans la nuit des champs à leur drôle de chasse aux papillons. Le père n'ira-t-il pas en prison, quoi qu'elles fassent? Qu'elles trouvent tous les billets volés, ou qu'elles n'en trouvent aucun? (Mais, évidemment, cela n'est que justice.)

L'écrivain allemand Peter Handke recommande aux auteurs de tout tenter pour sauver les héros de leurs histoires. Le réalisateur et le scénariste de *Signs of Life* paraissent avoir préféré se sauver eux-mêmes... de leurs héros, et de leurs héroïnes. Cette magie qui permet de finir en jolies teintes pastel un tableau d'abord saturé de couleurs sourdes — et puissantes — ressemble à une dérobade. En clair: il se cache (mal) dans ce film une formidable rupture de ton quelque part entre le corps de l'histoire et sa conclusion. Comme dans des cours de philosophie, on pose si bien les questions au début qu'on ne sait plus ensuite comment y répondre.

Tout le film repose sur les ressorts des conflits de chacun. Coughlin se débat avec son usine qui sombre et le spectre de son père qui le condamne, croit-il. John lutte, de son mieux, contre sa propre candeur, ou son apathie (?), pour maintenir à flot sa maisonnée: ses cinq petites filles, sa femme enceinte... Daryl essaie de concilier la nécessité pour lui de fuir les horizons étouffants du village et la responsabilité qu'il a assumée vis-à-vis de son jeune frère défavorisé. Joey, quant à lui, fait de son mieux pour acquérir plus d'autonomie.

Mais pourquoi Owen Coughlin n'a-t-il pas modernisé son usine? Pourquoi John s'est-il ainsi laissé glisser dans l'isolement, la misère, la résignation? Et comment se fait-il que Daryl et Joey se retrouvent si marginalisés?

Dans *Signs of Life*, les conflits semblent pétrifiés; on sent dans ce film comme un refus, ou une incapacité, de laisser jouer les dynamiques et de faire jaillir les solutions dramatiques plausibles. Le grand thème de la foi en soi, et dans les autres, n'est qu'effleuré, puis laissé en plan, comme s'il s'agissait d'un tabou. Les auteurs ont-ils

contracté la manie du vieux Coughlin, de parachuter des solutions fumeuses plutôt que d'en tester de plus viables dans la réalité, ou la texture logique de leur récit? Les images idylliques pétries de voeux pieux n'ont rien à voir avec la santé d'un esprit conquérant nourri d'une vraie foi en la vie.

Les sourires de Ronald Reagan et les airs bon enfant de George Bush sanctionnent le nouvel esprit américain issu des nuées de termites administratrices qui sévissent partout aux États-Unis, à tous les niveaux, à tous les plans... comme sur tout le continent d'ailleurs. Aux rideaux de fer et de bambou, les Américains ont voulu opposer leurs dollars, leurs colonnes de chiffres sur écrans cathodiques. Mais le monde rit quand même de plus en plus jaune. Il ne reste qu'à blâmer la maladresse des miséreux et leur tourner le dos pour se consacrer aux ultimes parties (pense-t-on peut-être secrètement?) d'un sinistre poker, où, évidemment, ni la planète, ni les pauvres n'ont de représentants.

Les *Signs of Life* de John Davis Coles font penser aux lueurs de mouches à feu en agonie. *Signs of Life*, flickering...

Jean-Marc Boileau

See You in the Morning

J'ai toujours tenu Alan J. Pakula pour un cinéaste sérieux, intéressant. Mais après avoir vu *See You in the Morning*, je me demande encore comment l'auteur de *Klute*, de *All the President's Men*, et du magnifique *Comes a Horseman* a pu se laisser aller à tant de sirupeuse facilité.

Avec *Starting Over* (1979), Pakula examinait déjà le malaise des divorcés-séparés devant la perspective de repartir à zéro. *See You...* reprend sensiblement le même personnage masculin (joué par Burt Reynolds à l'époque) qui reste attaché à son ex-épouse, une célébrité dans les deux cas. Mais malgré les bonnes intentions manifestes du film, qui navigue entre quelques moments agréables, de belles promesses, des passages d'une fausseté navrante, et quelques observations juste aussitôt noyées dans une complaisance pleurnicharde, on demeure confondu devant tant d'expédients, de clichés, de choix faciles. Est-ce par manque de confiance en son sujet que Pakula a jugé bon de situer son récit dans un milieu artistique? En faisant du mari disparu de Beth un pianiste célèbre et de l'ex-femme de Larry une cover-girl à la mode, il brouille les cartes et l'on finit par se demander, par exemple, lequel du mari-père de famille ou de l'artiste on regrette le plus. D'autant plus que la description de ce dernier déçoit et agace. Peter Goodwin, dans le peu de temps qu'il occupe à l'écran, laisse l'impression d'un homme attaché d'abord à son art, et aux apparitions en public, qui fait passer son drame personnel (une atteinte neurologique qui finit par l'empêcher de jouer) avant sa famille; un être superficiel, cynique et snob[1].

Et le malheur veut que ce théâtralisme exacerbé soit de famille. Rarement a-t-on entendu des textes aussi ineptes dans la bouche de jeunes acteurs au cinéma. Pas étonnant que le pauvre Jeff Bridges ne parvienne pas à se mesurer à leur hypersensibilité.

Les personnages manquent d'étoffe et de chaleur et ne semblent se définir que par leur occupation ou leur situation sociale. Si la nostalgie de Beth et Larry pour leur ex-conjoint respectif ne nous émeut pas outre mesure, c'est peut-être que leur relation avec l'absent n'a été qu'esquissée à la sauvette (à l'écran du moins) et qu'on peut avoir l'impression de rester avec les moitiés les moins intéressantes des deux couples.

(1) Quel besoin avait-on, du reste, d'égratigner au passage les musiciens de cinéma avec cette remarque de Goodwin aussi méprisante que disgracieuse: « Je peux toujours écrire de la musique de film. Après tout, on n'a pas besoin de deux mains pour aller chercher un Oscar. » Pakula, il est vrai, n'a jamais su, sauf quelques exceptions, donner une place à la musique originale dans ses films.

SEE YOU IN THE MORNING — Réalisation: Alan J. Pakula — **Scénario:** Alan J. Pakula — **Production:** Alan J. Pakula — **Images:** Donald McAlpine — **Montage:** Evan Lottman — **Son:** Michael Steinfield et Louis Berfini — **Costumes:** John Boxer — **Interprétation:** Jeff Bridges (Larry Livingston), Alice Krige (Beth Goodwin), Farrah Fawcett (Jo Livingston), Drew Barrymore (Cathy Goodwin), Lukas Haas (Petey Goodwin), David Dukes (Peter Goodwin), Frances Sternhagen (Neenie), Heather Lilly (Robin Livingston), Linda Lavin (Sidney) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 119 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

La relation qui manque à Larry est précisément celle que l'on connaît le moins. La somme de leurs problèmes de couple se résume dans le désormais traditionnel « *We've got to talk* », et hop! divorce. Lorsqu'il parle de cette « fille de rêve », Larry semble regretter davantage l'échec d'un rêve d'adolescent ou le statut social associé au fait d'avoir épousé Miss U.S.A.

Pas de chance pour Farrah Fawcett. Après quelques efforts méritoires pour prouver ses talents de comédienne (*The Burning Bed, Extremities*), la revoilà confinée aux rôles de pin-up minaudantes. Pakula n'utilise ici qu'une image de Fawcett vieille de dix ans.

Alice Krige tente de faire beaucoup avec un rôle bien pauvrement écrit. Dans le contexte du film, Beth et tout son bagage émotif ne semblent se définir que dans l'absence de son mari. Une habituée du théâtre britannique, Krige nous fait toutefois réaliser à quel point la plupart des actrices américaines utilisent peu à l'écran toutes les possibilités de leur voix, (à part la grande Meryl, bien sûr). Et si elle semble parfois en faire trop, c'est qu'elle étouffe visiblement dans un rôle trop restrictif.

Jeff Bridges, l'acteur sans yeux, est efficace lorsqu'il s'agit de jouer

l'esbrouffe-dissimulant-l'insécurité. Il excelle à maquiller ses émotions, pas à les montrer; voilà pourquoi il semblait tellement à son aise dans *Tucker*. (Poussée à l'extrême, cette tendance donne *Starman*, la quintessence de la performance mécanique contrôlée.) Ce qui ne veut pas dire que Bridges soit un mauvais acteur. Il possède un charme plutôt diffus assez singulier, mais il faut se rendre à l'évidence que, chez lui, certaines fréquences ne passent pas.

Larry résume en une phrase l'argument du film: « *Need is the ultimate seducer* ». Avec cette illustration des « familles musicales » ou interchangeables, *See You in the Morning* conclut qu'à défaut du grand amour qu'on a perdu, on doit se contenter d'un environnement stable et sécurisant, et célèbre la nostalgie d'un certain confort émotif révolu.

Dominique Benjamin

Crusoe

CRUSOE — Réalisation: Caleb Deschanel — **Production:** Andrew Braunsberg — **Scénario:** Walon Green — **Images:** Tom Pinter — **Musique:** Michael Kamen — **Montage:** Humphrey Dixon — **Costumes:** Nada Sobajic — **Interprétation:** Aidan Quinn (Crusoe), Adé Sapara (le soldat), Hepburn Graham (Lucky), James Kennedy (le capitaine Harding), Tim Spall (le révérend Milne), Warren Clarke (le capitaine Lee), Michael Higgins (le docteur Martin), Shane Rimmer (M. Mather), William Hootkins (le commissaire-priseur), Elvis Payne (l'esclave en fuite) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 95 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Le mythe de Robinson Crusoé est de ceux que l'on se sent le besoin de ressasser plus ou moins régulièrement au hasard, semble-t-il, des différentes prises de conscience qui marquent l'évolution de notre société.

Si, au début, son illustration au cinéma avait pour objet de nous montrer l'homme blanc grandi par l'adversité et sa lutte contre une nature hostile, sa supériorité « évidente » face aux peuplades indigènes, faisant du personnage de Daniel Defoe l'un des héros les plus célèbres de l'iconographie populaire, elle devait aussi connaître toutes les variantes imaginables.

Le *Crusoe* de Caleb Deschanel rétablit l'équilibre entre l'image du Blanc vainqueur qui « éduque » de force et celle plus rare[1] d'un colonisateur pris à son propre jeu par un Vendredi plus futé que lui, se rapprochant en cela davantage, par son esprit, de la vision de Bunuel dans son *Las Aventuras de Robinson Crusoe* (1952).

Le scénario de Walon Green s'intéresse principalement à la métamorphose psychologique et morale du protagoniste, à la transformation de cet homme qui détrousse un cadavre échoué sur la plage en celui qui libère son compagnon d'infortune sur le bateau du retour. L'aventurier anglais imaginé par Defoe devient ici un marchand négrier de la Virginie au début du XIXe siècle. L'image du jeune esclave poursuivi qui surgit du marais annonce ainsi la venue du « guerrier » sur l'île de Crusoe et qui, en quelque sorte, surgira aussi de l'eau. Et cette scène où Crusoe déambule dans les pauvres cases des esclaves, qui rient dans son dos, préfigure le sort de cet homme ambitieux et orgueilleux qui va bientôt tomber de son piédestal. Déplacé hors de l'univers qu'il connaissait bien et savait contrôler, Crusoe doit s'adapter à un milieu qui ne le lui rend pas. Son chien rescapé du naufrage va rendre l'âme. Le lancement savamment élaboré de l'embarcation qu'il a construite de ses mains échoue lamentablement; le marin, mettant de côté son orgueil, commence à planter des graines et se résout tant bien que mal à la sédentarisation.

Crusoe n'a pas non plus le beau rôle lorsqu'il tente d'inculquer,

(1) Vue néanmoins dans *Man Friday* de Jack Gold (1975), avec Peter O'Toole et Richard Roundtree.

d'abord à l'indigène qu'il a sauvé du sacrifice rituel et surnommé « Lucky », sa langue et ses manières sous le menace du pistolet. On limite au minimum cet apprentissage de l'anglais « à la Tarzan » (« rasoir, miroir ») qui se transforme bientôt entre Crusoe et le « guerrier », en un jeu de forces sans gagnant ni perdant.

Au terme d'une bagarre dans la boue, les deux hommes se retrouvent identiques, au même niveau, et en se lavant dans les vagues bleues, Crusoe se débarrasse aussi de ses préjugés et de ses prétentions. Dès lors, les deux hommes, tout en gardant une certaine distance l'un par rapport à l'autre, vont partager leurs ressources et le fruit de leur travail dans une relation pacifique de « non-ingérence et de non-indifférence ». Vivre et laisser vivre.

En gardant le simple titre *Crusoe*, on semble déjà concentrer l'attention sur le *syndrôme* Robinson Crusoe (la reproduction du seul schème social connu dans un environnement étranger) qui, par les variantes qu'il subit, débouche ici sur une métaphore du dialogue Nord-Sud.

D'abord connu comme directeur de la photographie pour des films comme *The Natural*, *The Right Stuff* ou *Being There*, Caleb Deschanel signe ici, après *The Escape Artist* (1982), sa seconde réalisation. Il adopte un style de mise en scène souple et intelligent qui s'attarde agréablement à savourer toute la richesse (visuelle) du nouvel environnement de Crusoe. Son approche n'est pas sans rappeler son travail précédent pour *The Black Stallion* de Carol Ballard (1979), notamment dans les scènes de naufrage où les dangers de l'incendie le disputent à ceux de la noyade et la masse du bateau apparaît tantôt réconfortante, tantôt meurtrière (comme cette gigantesque hélice qui bat lentement la surface de l'eau dans *Stallion*). Et que dire de ce splendide « accouchement » où Crusoe, recroquevillé dans le seul coin de la cale encore épargné par la crue, s'échappe par la seule ouverture au tréfonds de l'épave.

Deschanel procède dès lors par petites scènes brèves qui nous laissent incertain sur le passage du temps. Loin de sa société et de ses modèles familiers, Crusoe est mûr pour la transformation à venir.

Si le choix du frêle Aidan Quinn (vu dans *The Mission* et *Desperately Seeking Susan*) étonne au départ, on se rend compte qu'il favorisera une recherche plus en profondeur du personnage et un traitement plus ironique de ses tribulations qui nous laissent l'impression d'avoir partagé une expérience des plus heureuses.

Dominique Benjamin

Chez Vito
RESTAURANT

LE RENDEZ-VOUS DES ARTISTES
5412, Côte-des-Neiges, Montréal (Québec) H3T 1Y7
Tél.: (514) 735-3623